



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الإبداع الفني وقضايا الأسلوب في شعر ابن زيدون

بلال سالم الهروط

رسالة

مقدمة إلى

عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على

درجة الماجستير في اللغة قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2004

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤتة



إجازة رسائل جامعية

عمادة الدراسات العليا

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب بلال سالم الهروط والموسومة بـ:
"عناصر الابداع الفني في شعر ابن زيدون".
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .
القسم : اللغة العربية وآدابها

الاسم	التوقيع	التاريخ
أ.د شفيق الرقب		٢٠٠٤/٤/٢٨ مشرفا
أ.د. جهاد المجالي		٢٠٠٤/٤/٢٨ عضوا
أ.د. محمد المجالي		٢٠٠٤/٤/٢٨ عضوا
أ.د. زهير المنصور		٢٠٠٤/٤/٢٨ عضوا

عميد الدراسات العليا

د. ذياب البداينة



إهداء

إلى من أمطرني بسحائب عطفه وحنينه ، إلى من نهلت من علمه وخلقته ما
جاوزت به أجواز السحاب ، من زرع في نفسي يقيناً يُبدد كل شكٍّ وارتباب ، والذي
إلى روضة الأمل المعطاء وجداول الحنين المتدفقة ، والدتي . إلى من أوقدوا بنور
قلوبهم شموع ليلي الغريب ، إخوتي .

بلال سالم الهروط

شكر وتقدير

يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ الدكتور شفيق الرقب، الذي أشرف على هذه الرسالة ، وأثراها بكل ما هو قيّم ، وفتح لي قلبه ومنحني الكثير من وقته منذ تسجيلها رسمياً وحتى استوى على سوقه ، فوجدت منه كل رعاية وتشجيع وبذل جهدٍ قلّ نظيره ، تجسّد بالتوجيهات ، والمراجعة المستمرة لكل أجزاء الرسالة حتى مراحلها الأخيرة ، فصلواتي ودعواتي أن يبلغه الله خير مبلغ . كما وأشكر أساتذتي الأجلاء الذين نهلت على أيديهم خلال الفترة التحضيرية ، فلهم مني جزيل الشكر .

كما وأشكر أيضاً الأساتذة المناقشين الكرام على ما تحملوه من عناءٍ وتعب ، والشكر موصولٌ للدكتور عبد الحليم الهروط على ما بذله من جهودٍ بناةٍ وما قدمه من توجيهاتٍ سديدة زادت البحث ثراءً .

بلال سالم الهروط

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ب	إهداء
ج	شكر وتقدير
د	فهرس المحتويات
هـ	الملخص باللغة العربية
و	الملخص باللغة الإنجليزية
1	الفصل الأول: الإبداع الفني
1	1.1 المقدمة
3	2.1 مفهومه في الدراسات النقدية وعناصره وبواعثه
16	3.1 بواعث الإبداع الفني في شعر ابن زيدون
50	الفصل الثاني: الألفاظ والتراكيب
50	1.2 الثروة اللغوية عند ابن زيدون
80	2.2 التصرف في التراكيب
86	الفصل الثالث: الصورة الشعرية
87	1.3 مصادر الصورة الفنية
125	2.3 تراسل الحواس
138	الفصل الرابع: المستوى الإيقاعي في شعر ابن زيدون
149	1.4 القافية
158	2.4 الجناس
166	3.4 ظواهر إيقاعية أخرى
175	قائمة الهوامش
210	المراجع

المخلص

" الابداع الفني ، وقضايا الأسلوب في شعر ابن زيدون "

بلال سالم الهروط

جامعة مؤتة 2004

تهدف هذه الدراسة إلى بيان عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون من خلال دراسة أعماله الشعرية التي حققت له قدرا كبيرا من الشهرة والتميز ، فقد تناول الباحث تلك الأعمال بالدراسة، والتحليل مبينا أهم مكامن التفوق الشعري الذي ناله الشاعر ، فجاءت الدراسة تتضمن معنى الإبداع ، وعناصره ، ومفهومه في الدراسات النقدية ، وتناولت بواعث الإبداع الفني في أعمال ابن زيدون الشعرية ، وأثرها في تكوين شخصيته الأدبية .

وعلى مستوى الأسلوب فقد درست اللغة ، وأبرز مصادرها ، والدور الذي مثلته في عملية البناء الشعري عند الشاعر ، وأوضحت من خلالها أهم الأساليب التركيبية التي لجأ إليها الشاعر داخل نصه ، من أساليب إنشائية ، وخبرية ، والتصرف فيها ، كما تناولت الجانب التصويري في شعره ، وبينت أهم الوسائل المستخدمة في تشكيل صورته التي شكلت جانبا دلاليا مهما في أشعاره ؛ أما المستوى الإيقاعي فقد درست فيه الأوزان ، والقوافي ، وغيرها من الظواهر التي أظهرت وبشكل واضح مدى اهتمام الشاعر بهذا الجانب الذي منح نصوصه بعدا دلاليا يشي بمكنونات نفسه.

Abstract

“ Elements of Artistic Creativity in Ibn Zaydoon’s Poetry ”

Belal Salem al- Horot

Mu’tah University, 2004

This study aims to point out the elements of artistic creativity in ibn Zaydoon’s poetry through the study of his poetic works, that gained him fame and distinction. These works have been approached by analyzing the salient features of Ibn Zaydoon’s poetry.

This study approaches creativity through discussing its elements, and concepts in some critical works. It also discusses motives of creativity, and its effect on the formation of the literary personality of ibn Zaydoon.

Regarding style, this study discusses the role of language in the poet’s works. It shows The most important structures used by the poet.it also shows the use of rhythms and rhymes besides other aspects that show the poet’s ability to reveal his emotions and intents.

الفصل الأول

الإبداع الفني

1.1 المقدمة

يعدُّ ابن زيدون من أشهر شعراء العربية في الأندلس، وقد تضافرت مجموعة من العناصر التي حققت له مثل هذه الشهرة، لعلَّ أبرزها قصة حبّه لولادة وما اكتتف هذه القصة من ظروف ارتبطت بالسياسة في عصره. وثمة دراسات متعددة حول هذا الشاعر كان معظمها يركّز على تناول الجانب الغزليّ الوجداني في شعره، ومن هذه الدراسات، شوقي ضيف (ابن زيدون)، عبد اللطيف شرارة (ابن زيدون دراسة ومختارات) ، فؤاد أفرام البستاني (ابن زيدون الروائع)، محمد مفتاح (وجهة نظر في غزل ابن زيدون)، الحبيب العوادي (تجربة ابن زيدون العاطفية).

إن هذه الدراسة تتناول (عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون)، لبيان العوامل النفسية والاجتماعية التي كان لها دور كبير في توجيه إبداعه الشعري والعناصر الأسلوبية التي حققت لشعره هذه الشهرة، ابتداء من دراسة اللفظة المفردة والجمال والتراكيب الشعرية، والصورة الفنية، والإيقاع الموسيقي... إلى غير ذلك من العناصر الفنية.

وتتكون هذه الدراسة من أربعة فصول جاءت على النحو الآتي :

الفصل الأول : ويتكون من مبحثين درست فيهما مفهوم الإبداع في الدراسات النقدية، وعناصره، وبواعثه بشكل عام، معتمداً في ذلك على عدد من المصادر والمراجع القديمة والحديثة، مبينا أهم الآراء التي تناولت هذا الجانب، وتناولت بواعث الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، وأثرها في لغته وصوره وموسيقاه، وفي تشكيل موقفه الشعري.

الفصل الثاني : ويتكون من مبحثين، درست فيهما لغة الشاعر والمصادر التي استقى منها ألفاظه وتراكيبه، كما عمدت إلى دراسة المستوى التركيبي في أشعاره من خلال أساليبه الإنشائية والخبرية التي شكلت

داخل نصوصه عمقا دلاليا يشي بما يعتمل في صدره، ووجدانه. كما أوضحنا التفصيل في روابطه التركيبية والتصرف فيها.

الفصل الثالث: تعرضت فيه للمستوى الدلالي في شعره، من خلال دراسة بنية الصورة الشعرية، ومصادرها المستوحاة من عالم الدين، والحياة الاجتماعية والطبيعية، وأنواعها التشبيهية، والاستعارية، والحسية، مبينا طرائق بنائها في كل نوع، وربطها بمواقفه الشعرية. كما درست الاستدعاء الديني والأدبي من خلال المضامين الدينية والأدبية المتجلية في نصوصه.

الفصل الرابع : ويتكون من ثلاثة مباحث درست فيها البنية الإيقاعية في شعره من خلال مستوييها الخارجي المتمثل في الأوزان والقوافي والزحافات، والداخلي الذي جاء تحت مسمى موسيقا الحشو، وغيرها من الظواهر الإيقاعية الأخرى.

ويقوم المنهج المتبع في هذا المبحث على دراسة النصوص وتحليلها مستفيدا من مناهج نقدية متعددة، فقد أخذت من المنهج النفسي والاجتماعي في دراسة دوافع الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، كما أفدت من الدراسات الأسلوبية المعاصرة في دراسة المكونات اللغوية، والأسلوبية، والإيقاعية في شعره.

وقد أفادت هذه الدراسة من مصادر ومراجع متنوعة، ويأتي ديوان الشاعر على رأس هذه المصادر، بالإضافة إلى عدد من المصادر الأندلسية التي أفادتني في دراسة شخصية الشاعر وعلاقاته بمعاصريه، ومن هذه المصادر.

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام.

المطرب في أشعار أهل المغرب، ابن دحية.

قلائد العقيان، الفتح بن خاقان.

نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، المقرئ.

أمّا المراجع الحديثة فقد استفدت منها في بيان منطلقات العناصر التي حققت له قدراً كبيراً من الشهرة. ومنها :

الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً، فهد عكام.

في الإبداع والنقد، نبيل سليمان
أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب
النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال
مسائل في الإبداع والتصور، جمال عبد الملك
مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، محمد طه عصر
قضايا الإبداع الفني، حسين جمعة
وأخيراً فإنني أرجو الله أن أكون قد وفقت في هذه الرسالة، وأن يكون فيها إضافة
جديدة للمكتبة الأندلسية، والله من وراء القصد.

الإبداع في اللغة

2.1 مفهوم الإبداع لغةً واصطلاحاً

تجنباً للوقوع في شرك الخلط والترادف في البحث عن مفردة أو لفظة بغية
تعريفها، و تحديد أبعادها، وجعلها قابلة للقياس، على الباحث أن لا يقتصر في
بحثه على الدلالة اللغوية للمفردة، وبذلك يكون ابتعد عن مشكلة الترادف بين
الألفاظ.

والأمثلة على هذا كثيرة، ولعل من اصدقها ما ينطبق على كلمة (ابتداع) والتي
تقابل بشيء من التحفظ في الاستعمال العام، لما تنطوي عليه من معاني التمرد
والخروج على المألوف الذي عرفه الناس.

وتقابل كلمة (إبداع) في الاستعمال العام بشيء من الجلال مستمد من جلال
من تنسب إليه فهي من صفات الخالق. يقول تعالى: "بديع السماوات والأرض" (1)،
وكلمة الخلق التي تبدو في الاستعمال الشائع بين الناس، مرادفا موضوعيا لآية من
آيات الخالق.

ويتبين من هذا الاختلاف الدلالي للكلمات الثلاث بين الاستعمال اللغوي
والاستعمال العام، بالرغم من ترادفها، ودلالاتها على معنى عام "ابتداء الشيء
وإحداثه"، إلا أن النقد العربي _في حدود اطلاعي_ باستعماله لمصطلح (ابتداع) (2)
يظهر ميله لهذا الاستعمال؛ وليس هذا الميل من قبيل دلالتها على الذم والتشهير،
وصرف النظر عما أبدعته خواطر المبدعين، بل لكونها أكثر دقة في الدلالة على

الابتكار والخلق المحض، وتبعا لذلك ما نراه في النصوص النقدية يطلق مرادفا للابتداء والابتكار وزناً ومعنى، ويشترك مع (الإبداع) و(البدیع) في جذر لغوي واحد، إلا أن الفرق يكمن في القصد، فإن كان المراد الخلق والإيجاد، يقال (بَدَعَ)، وإذا كان المقصود الصنع والتكوين من عناصر موجودة يقال (أَبْدَعَ) ⁽³⁾، وهذا بدوره يوصلنا إلى ما قام به ابن سينا حين فرق بين (الخلق) و(الإبداع)؛ فالخلق عنده يختص بالموجودات الطبيعية، وأما الإبداع فيختص بموجودات العقول ⁽⁴⁾، ومن خلال هذا نستطيع أن نتبين الفرق بين مفهوم الخلق الديني ومفهوم الإبداع الإنساني.

(بدع الشيء وابتدعه: أنشأه أولاً، والبدیع والبدع: الذي يكون أولاً ⁽⁵⁾، وبدعه: أنشأه على غير مثال سابق، والإبداع عند الفلاسفة إيجاد الشيء من عدم، فهو اخص من الخلق، البدع: الأمر الذي يفعل أولاً، وفي قوله تعالى "بدیع السموات والأرض" ⁽⁶⁾، وقد فسرهما أبو إسحق بقوله يعنى أنه أنشأها على غير مثال سابق. ⁽⁷⁾).

ومما تقدم يبدو أن تلك الألفاظ هي من الترادف بحيث يصعب الاختيار منها للعمل بمقتضاه باعتباره تطوراً تاريخياً في دلالة الكلمة، وقد كان لهذه الكلمة حضور في المؤلفات العربية القديمة، وقد أشار إليها الكثير من المؤلفين والكتّاب، إلا أنها بقيت تستعمل بمعناها العام الذي يدور حول ابتداء الشيء وإحداثه في صورة طريفة. ⁽⁸⁾

وترجع جذور التفكير في قضية الإبداع إلى بداية التأصيل لنظريات الفن بعامة والشعر بخاصة، زمن أفلاطون وأرسطو، فالأول يرى أن الإبداع إلهام يهبط على الشاعر في حالة اللاوعي، أما الأخير فيرى أنه بناء فني يتم في حالة من الوعي الدائم والجهد الإرادي. ⁽⁹⁾

إن خلق المبدع الفني يتطلب الجهد والكد، فهي ليست بالأمر المستهان، فإبداع نص معين يتطلب قطع مراحل عدة، لكل مرحلة منها سماتها الخاصة إلى أن يتم إنجاز العمل ووصوله إلى المتلقي.

والإبداع الفني ليس عملاً سهلاً يستطيع أي فرد القيام به، وإنما هو عمل معقد مركب من أمور عدة، يختص به الموهوبون من البشر الذين لهم دراية ومعرفة بنظم الشعر وقرضه، ومما يجدر ذكره أن الإبداع يعدّ عاملاً مهماً وأساسياً في التقدم الإنساني، ومحركاً على حد سواء، وهذا الإبداع يركز على إنتاج الجديد، وهذا الجديد المراد خلقه يأتي بالأخذ من القديم، وتوظيفه بما يتناسب وطبيعة العمل المنتج.

"والفنان المبدع كالبحر المحيط لا تغطي عليه الروافد مهما طغت بل يصهر كل شيء وبيتلع جميع الأنهار صغيرها وكبيرها دون أن يؤثر ذلك على تكوينه وتضاريسه".⁽¹⁰⁾ نستشف من هذا أن الفنان ليس شخصاً بعينه، بل عالماً يستوعب الأحداث، وتؤثر فيه، ويؤثر فيها، يقول حنا عبّود في الإبداع: "انه نزوع استعلائي سلطوي يتوسل النقص والتكميل والإضافة ويتجسد في عمل أو مجموعة من الأعمال ويظل مشروعا تنظيريا ما لم يتجسد في كيان لفظي أو مادي".⁽¹¹⁾

وعملية خلق المبدع الفني من بدايتها حتى اكتمالها يكتنفها الغموض، ويرجع ذلك في سببه إلى ارتباطه بمشكلة السلوك الفردي عند الإنسان، وتوغله داخله، وانبعائه عن قوى عدة داخل العالم النفسي للمبدع وخارجه، وكلها مسائل ذات طبيعة ضبابية لم تتضح فيها الرؤية.

ومن الواضح أن كلمة إبداع مطلقة تشمل الحقول الأدبية، والفلسفية، والعلمية المتعددة، ويكون الإبداع الأدبي (الشعري) جزءاً منها، يقول أحمد البابوري في ندوة أقيمت تحت عنوان (النقد والإبداع في الأدب العربي الحديث، 1985): "إن مفهوم الإبداع يشمل حقولاً أدبية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة وليس الإبداع الأدبي إلا جزءاً منها، ويعني الإبداع بصفة عامة كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والإنسان انطلاقاً من أنماط التحليل والتفكير والتعبير".⁽¹²⁾

تعددت الآراء النقدية التي تعنى بالإبداع وعناصره ومفهومه، منها ما يرى أن الفكر الإنساني (Humanism) ما انتج هذا المصطلح إلا ليخصص الفكر الإنساني، بعيداً عن المؤثرات الخارجية، وبعضها يرى بأن الإبداع يتجدد بكونه موقفاً من القضايا الاجتماعية والإنسانية بشرط أن تكون الصياغة الفنية ملازمة

لها، فإذا انعدمت استوى الإبداع والخطاب السياسي والأخلاقي، فلا يصح أن يسمى العمل المنتج أثراً أدبياً.

والإبداع ثمرة لعملية منهجية تنظم عناصر الفن المبدع، وتستعين من الأساليب ما يحقق لها ضرباً من الوحدة بالرغم من تعدد الموضوعات، وينبغي ألا تثيرنا وتجلب اهتمامنا في العمل الأدبي_ بعض عناصره دون بعضها، لذلك على المبدع أن يحقق التوازن الفني في عمله ليصبح كاملاً ثرياً، فإذا تغلب العنصر اللغوي أو عنصر التعبير على بقية العناصر يعدّ الإبداع ناقصاً، فالعمل الشعري عمل إبداعي لا يتحقق إبداعه إلا بقدر ما فيه من تنظيم وتناسق وخصوصية بالتالي تحقق جميعها قدراً كبيراً من الفن والجمال⁽¹³⁾، والإبداع الشعري من حيث نشأته الأولي إبداع إنساني ذو دلالة كلية، بمعنى انه إضافة مستحدثة إلى كلية الخبرة الإنسانية، وما يتسم به كل إبداع شعري جديد من تفرد وخصوصية، هو إضافة كيفية إلى هذا الإبداع الشعري ذي الدلالة الإنسانية، كما انه صنعة يتقنها الشاعر ويجيد سبكها وصياغتها وهذا الأمر معروف عند المتقدمين من الرومان أيضاً.⁽¹⁴⁾

فالشاعر فنان ماهر الصنعة، يتعامل كما المبدع والمتقن مع مادة يجيدها، ولكي يكون إبداعه ناضجاً، عليه أن يتخير منها بعضها ليضيفي على مبدعه صبغة جمالية في ذاته، ويكون واضحاً في إبداعه بعيداً عن اللبس، وأن يتخير ما يناسبه من عناصر اللغة، والتعبير، والموسيقى، وغيرها.⁽¹⁵⁾

فالشاعر عند أفلاطون كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله، وهذا بدوره يأخذنا إلى نظرية (الإلهام والوحي)، التي تهبط فجأة على الفنانين والعلماء، وقد كان الشاعر العربي القديم يرجع حالة الإلهام والإبداع إلى الجن، والشعراء اليونانيون كانوا يعدّون الإلهام الفني مصدره آلهة الفنون (Muse).⁽¹⁶⁾

والقول بالإلهام كتفسير لعملية الإبداع لدى الشعراء اقدم ما قيل في هذا الصدد لدى الباحثين منذ أفلاطون، وفي أدبنا العربي الحديث نجد الكثير من شعراء المدرسة الرومنتيكية الذين أخذتهم العملية الإبداعية وسحرها، فقد بهر هؤلاء الشعراء بفكرة

الإلهام مما دفعهم إلى محاكاة أسطورة ربة الشعر، أو أسطورة شياطين الشعراء التي تظهر الشاعر بمظهر المسلوب إرادته، فتكون الخواطر الشعرية التي تعصف في ذهن الشاعر دون جهد وفكر ووعي، حتى أن بعض الشعراء ينسبون ما تجود به قرائحهم إلى وحي أحلامهم ورؤاهم،⁽¹⁷⁾ وقد وصف دي لاكروا الإلهام: "إنه صدمة كالانفعال، وحال الملهم في لحظة الإلهام كحال من يجلب انتباهه فجأة عندئذ يختل الاتزان لديه، ويمضي نحو اتزان جديد، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل في الميدان شيء جديد، وطبيعي أن توجد عندئذ حالة وجدانية قد تكون عنيفة، وينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور"⁽¹⁸⁾. ويعرف بولدوين الإلهام بقوله: "انه إشراق الذهن أو تنبئه الذي ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة".⁽¹⁹⁾

وتعددت الآراء والأقوال التي قيلت في الإلهام والإبداع وكانت في معظمها تحل المشكلة ولا تشير إلى طريق للحل.

ومن الأفكار التي شاعت ولها صلة بالعملية الإبداعية، فكرة عصابية الفنان ونرجسيته ليكون فناناً، وقد رفضت فكرة المرض النفسي كشرط للإبداع ووجود مبدعين يعانون من أمراض نفسية لا يعني أن المرض بالضرورة شرطاً للإبداع⁽²⁰⁾، ولا يقبل مصطفى سويف فكرة المرض النفسي كظاهرة ترتبط مباشرة بالعبقرية⁽²¹⁾.

والعبقرية من النظريات التي أشار إليها الباحثون والدارسون كتفسير للعملية الإبداعية على هذا الأساس، فهي تدرس الشاعر من خلال علاقته بالمجتمع وتفترض أن من شروط قيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بين المبدع ومجتمعه. وعدّ بعض الباحثين أن الخطوة الأولى في تفسير وتحليل الإبداع الفني سواء أكان إبداع قصيدة أم صورة الكشف عما عايشه الشاعر وشهده من نقص في بيئته وكيف يدفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضه، فالإبداع عندهم نشاط اجتماعي من بعض نواحيه.

ومن هذا المنطلق نرى الدور الكبير الذي لعبه علم النفس في تفسير الإبداع والعملية الإبداعية، وذلك من خلال ربط المقدمات بالنتائج. فالإبداع في علم النفس

خاصة أو خاصية يتمتع بها بعض الأشخاص دون بعضهم، منها أن المبدع لا يقنع بالوقوف على العلاقات القديمة التي سبق إليها غيره، فهو يتمتع بقدرة خارقة من خلال الوقوف على العلاقات التي لم يصل إليها أحد قبله واستتطاق تلك العلاقات والإفصاح عنها والربط بين العلاقات الجديدة والقديمة،⁽²²⁾ ولهذا اهتم علماء النفس بموضوع الإبداع والإلهام، ومن أين للفنان هذه الصور والمعاني في أعماله، فكل من فرويد، ويونج اتفقا على أن الإبداع يرجع إلى عالم اللاشعور، إذ يرى الأول أنه نتيجة لبعض المشاعر المكبوتة التي تنتاب كل فرد، أما الأخير منهما يرى أنه موروث لما أخذناه من أسلافنا بسبب ما تركته الحياة من تجارب في نفوسهم، فمنهج التحليل النفسي من أهم العلوم التي درست الإبداع الشعري ووقائعه.

انطلاقاً من هذا نستطيع القول: إن كل إبداع إنساني سواء كان أدبياً، أو فنياً هو إبداع ذو كيان مستقل متميز قائم بذاته مكتمل بعناصره وتكويناته، يقول محمود العالم: "إن هذه الكيانية المتميزة الذاتية هي في تقديري نقطة البداية في تحديد الطابع الإبداعي للإبداع".⁽²³⁾

فالإبداع مجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية تنعكس لما عاشه المبدع في واقعه وبيئته الاجتماعية، وما في عالمه النفسي من رؤى وأحلام، وبالتالي فالمبدع يبدأ دوره حين يخرج هذه العوامل والرؤى إلى حيز الوجود في صورة متجانسة ومتميزة، فتظهر بصماته الفنية واضحة ومعبرة، فيحمل هذه المبدع الفني ما يعتصر نفسيته من هموم والألم، وكما أسلفنا، فإن الإبداع شرارة تنمو في عالم اللاشعور، فتكون بمثابة الروح التي تسري بين ثنايا الفكر المبدع، فيعمل المبدع على إنعاش هذه الشرارة، ومن ثم إخراجها إلى عالم الوجود فتصبح السبيل الموصل إلى ما يتوخاه ويطمح إليه، ومن الجدير بالذكر أنه ما من إبداع يكون بغير بواعث وأسباب، تعمل على حثه وشحنه، فهو لا يأتي عبثاً وإنما هو دنيا يعيشها المبدع، فما عاشه من نقص، وما أحسه من مشاعر، المادة الأساس في صنع عالمه الفني الذي غالباً ما يتمتع ببعض الخصوصية، ولذلك تختلف بواعث

الإبداع من شخص لآخر، ولهذا فدراسة الإبداع عند الإنسان في الحقيقة دراسة لعمليات الإدراك والتصور والتفكير عنده.

عناصر الإبداع الفني:

عندما يحدث المنتج الأدبي أو الفني التأثيرات والأهداف المتوخاة منه حينئذ ينجح الفنان بالتأثير في نفوس متلقيه بما يحويه نصه من قيم جمالية وأسلوبية. والإبداع يتطلب من مبدعه معرفة وفهماً عميقاً للعناصر التي يتألف منها عمله الفني، فالرسام يجب أن يكون عارفاً بأصول وقواعد الرسم واستعمال الألوان التي تحقق ما يطمح إليه، وكذلك الشاعر يحتاج إلى معرفة ودراية بأصول اللغة، وحسّ موسيقي وبراعة في التركيب، فهو حين ينظم قصيدته يهدف إلى نقل ما يشعر به إلى المتلقي، فلذلك يجب عليه امتلاك وسائل التعبير والتأثير المناسبة، والعناصر التي تستحث عواطفه للإبداع هي التي تجعله أكثر قدرة على مخاطبة المتلقي والتأثير به.

والكشف عن عملية الإبداع وجوهرها، وفهمها لدى الشاعر يرتبط بفهم عناصر الإبداع التي يكتسبها الشاعر في حياته منذ البداية، ومروراً بمراحل تعلمه وثقافته، والنظر إلى قوة خياله وقدرته على تسخيرها بما يضيف على النص طابع الجمال والحيوية، فهو العنصر الذي تلجأ إليه العاطفة لتعبر عن نفسها حين تعجز العبارات الأخرى عن استيفاء المعنى المراد، كما يساعده على تكوين صورة ذهنية للأشياء التي غابت عن متناول الحس⁽²⁴⁾. فكان التمييز بين الفنان المبدع وغيره، يعود لنوعية الخيال وإمكاناته، فنحن عادة ما نصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة، وغالباً ما يكون الخيال هو الباعث إلى خلق القصائد ونسج صورها من الواقع المعيش، فالشخص الواقعي الذي ليس لديه من سعة الخيال ما يمكنه من رؤية إمكانيات تغير الموقف لا يستطيع أن يصبح مبدعاً مبتكراً.⁽²⁵⁾

لذا نرى ما للخيال من وظائف، فهو يحل الخصائص ويميزها، لتكون الصور التي يخرجها صوراً مبتكرة، وأكثر دلالة وتعبيراً عن حال الشاعر ونفسيته. والشاعر المتميز هو الذي لا يصور الواقع كما هو تصويراً حقيقياً، بل

الذي يعكس رؤيته له من خلال خلق الصور خلقاً جديداً يحمل هذه الرؤية، وفي هذا المجال تلعب الذاكرة دوراً مهماً، فقوتها قوة الخيال وضعفها ضعف له، وقوتها عند الشاعر تعني القدرة على الغوص في أعماق الماضي، ليستخرج صوراً من خلالها ويبعث فيها حياة وجدة.

إن كلاً من الشاعر والرسام يستحضر في ذاكرته كل ما رأى وسمع طوال حياته، فيستنفر مخزونه التذكري، فتتأجج في خاطره كل معطيات الماضي، فيتذكر أبسط النغمات التي سمعها أوليات حياته، وفي كل هذا الحشد المتنوع الكثير يسبح الخيال البارِع، فيؤلف منه مجموعة الآراء المتناسقة تناسقاً وثيقاً. (26)

ولذا نرى ما للخيال من دور في العملية الإبداعية، لا يقل عن غيره من العناصر، فالشاعر يلجأ إليه إذا عجزت الألفاظ والمفردات؛ وكلما اتسع خيال الشاعر كلما جاد إبداعه وحسن.

وللغة - أيضاً - دور مهم في البناء الشعري، فهي أحد أركانه التي لا يقوم بغيرها، وهي القلب الذي تتبوتق فيه العواطف والأفكار لتنتقل إلى المتلقي، وهي المادة الأساس لأي عمل أدبي بما فيه من مشاعر، وصور، ورموز؛ لذا فإن عملية التفاضل بين الشعراء تعود إلى القدرة اللغوية التي يمتلكها الشاعر ويتميز بها عن غيره، وتتبع أهمية اللغة من كونها الباعث لاستنفار المشاعر التي نحسها ونلمسها في الشعر، وتحث العقول على البحث والتفسير، "فاللغة في الشعر ليست ألفاظاً جامدة، لكنها لغة انفعال مرنة، بل إن خير ما في اللغة هذه المرونة التي تجعلها متجددة ابداء، ومتحركة بتجدد الإنفعالات". (27)

ومن العناصر المهمة التي تؤدي دوراً مهماً رئيساً في البناء الشعري، العنصر الموسيقي فالشعر كما يقول قدامة بن جعفر: "قول موزون مقفى يدل على معنى". (28)

وقد عرفه ابن رشيق بقوله: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، لأن من الكلام كلاماً موزوناً مقفى، وليس بشعر لعدم الصنعة والنية". (29) والوزن أول سمة من خصائصه الشكلية، وقد عدها النقاد ضرورة من ضروراته من غيره لا يكون القول شعراً، وليس الوزن في

الشعر صورة موسيقية فرضت فرضاً، بل هو ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة وبذلك نجد أهميته واضحة في تجسيد الدفقات الشعورية بما يناسبها من لغة ذات تقاسيم متزنة وعبارات مرادة.

ويرى الباحثون أن الأصل في نشأة الفنون هو شعور النفس الإنسانية ومدى انفعالها بما يحدث حولها، فيضطر الإنسان إلى التعبير عن هذه المشاعر والأحاسيس، ومن الملاحظ أن الإنسان حين يتوتر أو ينفعل، تكون لغته مقطعة ذات تراجيع ونبرات متباينة الأصوات، والمعنى أن لغة العاطفة دائماً موزونة، ولذلك نرى ما للموسيقى من دور في رسم الملامح الانفعالية للإنسان عند الشاعر، فالموسيقى لغة بذاتها وهي عالم من الانفعالات والعواطف التي تقوم على أساسها القصيدة، وهي أداة تعبير يستخدمها الشاعر لتفريغ مشاعره وحملها إلى المتلقي بما يتواءم مع روح الشعر وقالبه. والأوزان العروضية مقامات موسيقية، بمعنى أنها قوالب إيقاعية متنوعة، يختار منها الشاعر ما هو قادر على بث معطيات تجربته الشعرية (فكراً، وعاطفةً، وانفعالاً)، ولذا تعدّ الموسيقى من العناصر المهمة في الإبداع الشعري، تتفاعل مع العناصر الأخرى وترتبط بها ارتباطاً وثيقاً في علاقات عضوية حيّة داخل البناء الشعري.

وللصورة في عملية الإبداع الشعري دور بالغ الأهمية، إذ تعدّ من الطرق الخاصة في التعبير عن المكنونات، وفي هذا تكمن أهميتها بالإضافة إلى تأثيرها في المعاني داخل النص الشعري، وبالرغم من هذا فالصورة لا تغير من طبيعة المعنى بذاته، فهي لا تغير إلا في كيفية عرضه وتقديمه، ومن هذه الزاوية أجمع البلغاء والنقاد (عبدالقاهر الجرجاني، الأمدي، وقدامة) على أهمية المجاز، والكناية، والتعريض، والتلميح.... إلخ، وقالوا بأن المجاز يفيد ما لا تفيد الحقيقة، ومتى أفرغ الكلام منه نأى عن الفصاحة والبلاغة.

" إن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة برياً من البلاغة".⁽³⁰⁾ وتتمثل أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع المعنى ونتأثر به، وهذا بدوره يقودنا إلى أن العاطفة هي التي تستدعي

خواص الصورة الفنية الصالحة للتعبير عنها ولإثارتها، فتكون المسألة كيف ابعث في نفسك عاطفة كالتي في نفسي؟ إذا كانت عواطف الإعجاب أو المحبة تعتريني، فكانت الصورة من خصوصيات الأدب، وهي الوسيلة غير المباشرة التي يستخدمها الشاعر ليهيج بها العواطف ويوقظ بها النفوس، وأعني بغير المباشرة أن تتقل عواطفك أو إعجابك في الفنون الأخرى بطريقة حسية مباشرة، وتكون الصورة بذلك تعبيراً غير مباشر عن شخصية الشاعر، ومن الضروري الإشارة إلى الخيال كأساس الصورة الفنية مهما تكن درجته الفنية، فإذا أراد الأديب أن ينقل لك أو يشعرك بجمال الوردة_مثلاً_ وصفها وصفاً يوقظ بهجته في خيالك محاسنها الظاهرة في لونها وشكلها، أو ذكر المعاني التي توحى بها، كالزهو، والفرحة، أو عكس ذلك كالغرور بالجمال الزائل، والحياة الفاتنة، ونجد وسيلة في هذا كله الصورة الفنية القائمة على الخيال، والصورة الفنية _بهذا الفهم_ طريقة خاصة في التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، يكتسب المعنى فيها خصوصية نتيجة الانتقال الدلالي، وهو ما تقوم عليه الصورة الفنية⁽³¹⁾.

العوامل المؤثرة في الإبداع.

إذا تهيأت للشاعر وسائل الإبداع، وامتلك القدرة على الإبداع والمزج بين عناصره بشكل فني جميل متكامل، فلا بد له من بواعث تحثه على إخراج خطابه الشعري، وتفسر العملية الإبداعية لديه، وتكون هي الومضات المتواصلة التي تفجر هذه العملية وتولدها، وهذه البواعث تتبع من عدة أطراف: شخصية الشاعر، ونفسيته، وبيئته، فيما تمحورت عليه من مؤثرات أخرى، فكل إنسان له ظروفه، وله نظرته في الحياة، لذا كان لكل إنسان تصوّره الخاص عن الكون والحياة.

شخصية الشاعر:

لا يقتصر تفسير العملية الإبداعية وبواعثها من داخل الشاعر فحسب، فهناك ظروف خارجية يعيشها الشاعر في بيئته وزمانه، تنعكس على سلوكه وأدائه في المجتمع، حيث من شروط قيام الشاعر ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه، كما أن ما عاشه ويعيشه داخل نطاق أسرته أو في نطاق بيئته التي ينتمي إليها، له دور

كبير في تحريك نفسيّة الشاعر ودفعها نحو الإبداع، سواء كان سلباً أو إيجاباً، فما شهدته من نقص في حياته يدفعه إلى تفقد الحل الذي يرضيه، وما يعيشه من ظروف القهر والحرمان، ونتيجة الكبت الذي يحسه، ولم يستطع مواجهته والتغيير فيه، يفرض عليه الواقع مواجهته بالكلمة، ولذلك فإن شخصية الشاعر وما تكتسبه من المحيط الاجتماعي هي القوة المحركة لإبداعات الشاعر، لذا تتشكل شخصية الشاعر بحسب الظروف البيئية والاجتماعية المحيطة، فإن كانت تتمتع بقسط وافر من السعادة تكون أشعاره على الأغلب متسقة مع ما يعيشه، وإن كان بها من القسوة فإن ذلك يدفعها إلى التمرد على الأشياء والموجودات محاولة أن تجد الخلاص في ذلك، ونجد العديد من القصائد التي يبدو طابع التمرد غالباً عليها ولا نستغرب ذلك حين يرى المبدع أن التمرد هو المتنفّس الوحيد لما يعتصر قلبه من ألم وخوف.... الخ.

وما الشعر إلا تعبير عن الحياة وتقلباتها، يقول م.ل. روزنثال: "اعتقد أن الحياة حين تفتقر إلى الشعر تصبح اقل جدارة بأن تعاش، والشعر الذي أتحدث عنه الآن، هو نشاط إنساني طبيعي وحالة من الوعي، إنه تعبير عن نفسي المتعركة"⁽³²⁾. ويبرز هنا دور شخصية الشاعر التي تشبعت مما يدور حولها من أحداث وضغوطات مما يؤدي إلى أن تكون الكلمة هي السبيل الوحيد لرفض الواقع المرير في حين تتعذر الوسائل الأخرى. وجاء في مؤلف محمد سلام أن للشعر مسببات ونوازع، تبعث على القول، وتحت الأنسان، كالشوق، والحنين والغضب والألم⁽³³⁾ وقد تتغلب بعض هذه المثيرات لأسباب تعود لشخصية الشاعر نفسه وحسب عيشه داخل بيئته، ويتضح التفاوت بين الشعراء في مدى التأثير على المتلقي، فمن ملك البؤس نفسه أقدر على التعبير عن البؤس، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من ملأ الغضب قلبه.

بيئة الشاعر:

ويراد بالبيئة هذه الخواص الطبيعية والاجتماعية التي تتوافر في مكان ما فتترك فيما تحيط به آثاراً حسية، أو معنوية؛ هي الزمان الذي يولد فيه الشخص، ويعيش فيه، والمكان الذي ينشأ في رحابه، والمجتمع الذي يتفاعل معه، وتتداخل

هذه العناصر الثلاثة في بعضها فينتج ويتكون منها ما يسمى بالبيئة أو الهيئة الاجتماعية التي تطبع كل ما يتصل بها بطابعها الخاص. (34)

ونستنتج مما سبق أن شخصية الشاعر تتشكل بحسب البيئة التي تعيشها، فالشعب الذي يعيش في إقليم معين عيش قرار واستيطان ستتأثر حياته الحسية والمعنوية بطبيعة الإقليم وخواصه، فإذا عبّر الأدب عن هذه الحياة كان في طبيعتها وسماتها وآثارها في النفوس، ومن هنا اختلفت الآداب باختلاف البيئات، وهذه الأمة العربية كانت تحيا حياة بدواة تمتاز بالفقر، والخشونة، والعصبية، والبداءة الثقافية، فكان الأدب أو الشعر الجاهلي خشن الألفاظ بدوي الخيال، ولما انتقل العرب إلى بلاد أخرى كالشام والأندلس، وخضعوا لمؤثرات طبيعية جديدة، ووقعت أبصارهم على مشاهد أخرى، نرى أن الأدب تأثر ولان أسلوبه، وتجددت أخيلته، لذا فالتعبير والمجازات التي كانت تستعمل في البيئة الصحراوية لا ينبغي أن تستعمل في بيئة زراعية أو صناعية.

ويتسع مفهوم البيئة حتى يشمل الظروف التي تصادف الشاعر سواء كانت مواتية من خلال التشجيع وتوافر الحرية المطلوبة للإبداع، أم كانت غير مواتية من رفض للإبداع وكبت للحرية، فالنشاط الإبداعي لا ينشط في بيئة الجمال وواقع الحرية فقط بل غالباً ما تستمد العملية الإبداعية مادتها من اشد الظروف قسوة، وفي هذه الحالة يصبح الشاعر كمن ينتقم من الواقع المرير، فيندفع إلى تأكيد ذاته بالفن، وقد أشار يونج إلى أن الإبداع الفني يعتمد على الأزمات الاجتماعية، واعتماد الفنان على اللاشعور الجمعي كمصدر لإبداعه يكفل له أن يتذوق المجتمع ما أبدع. (35)

فالبيئة والظروف المحيطة بالمبدع هي العامل الأساس في تشكيل شخصيته، والباعث على إخراج خطابه الشعري، ومن الأمثلة الظريفة على ذلك ما حصل مع الشاعر علي بن الجهم حين قال شعراً يمدح المتوكل فيه، فبدا للبيئة وضوح كبير، يقول (36):

أنت كالدلو لا عديمك دلواً من كثير العطاء قليل الذنوب
أنت كالكلب في حفاظك الدود وكالتيس في قراع الخطوب

فهو هنا يبدو مادحاً نظراً للبيئة التي يعيش بها، حيث الكلب الحارس الأمين، والأغنام، والماعز..... الخ، ولكن الأمر اختلف حين طلب المتوكل منه أن ينتقل إلى المدينة للعيش، لأنه لمس ما صبغته البيئة على شعره، ولما أقام بضع سنين، قال الشعر الرقيق المتزن الملائم الذوق الحضري الجديد:

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرَّصَافَةِ وَالْجَسْرِ جَلِبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أُدْرِى وَلَا أُدْرِى
أَعْدَنَ لِي الشُّوقُ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ سَلُوتَ وَلَكِنْ زِدَنُ جَمراً عَلَى جَمَرٍ

وكان لهذه البيئات المختلفة آثارها في تفاوت الشعراء، وتفاوت أدواقهم الأدبية، واختلاف خصائص وسمات الشعر في عصر ما عن غيره. (37)

التجربة الشعرية:

نقصد بالتجربة الصورة النفسية أو الكونية الكاملة التي يصورها الشاعر حين يأخذ التفكير في مجريات الأمور فيعبر عنها بأسلوبه وطبعه، وهي أيضا مجموعة من الظروف والعوامل التي عاشها الشاعر، حقيقة أم خيالا، وتفاعلت في أعماقه، وبالتالي منحته القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، وإعادة خلق هذه الأشياء بروابط خاصة بنفسيته لحظة الإبداع.

ويعبر الشاعر في تجربته عما يدور في نفسه من صراع داخلي، سواء كانت تعبيراً عن حالته النفسية، أم عن موقف إنساني عام يتمثله. (38)

والتجربة الشعرية هي إفشاء بمكونات النفس، كما هي في خواطر الشاعر، وتفكيره ولذلك يتطلب منه تركيز كافة قواه، وانتباهه في تجربته، يجب أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان، فيعبر الشاعر عما يجده في نفسه، ويؤمن به. ويرى (سويف) أن كل قصيدة يبدعها الشاعر لها في نفسه ماض، فإذا وقع في تجربة جديدة تمس أعماقه، فستلتقي وقتئذ بمخزون التجارب القديمة وتتفاعل معها، ويحصل ما يشبه الدوامة التي تبعث فيها المواقف الماضية، ممزوجة بمعطيات الحاضر، وينتج من هذا المزيج قصيدة إبداعية جديدة تحمل سمات وخصائص التجربة الخاصة التي فجرّت القصيدة وتستمر هذه العملية، فلا يكاد الشاعر ينتهي من نظم قصيدة حتى تنمو في نفسه إرغاصات قصيدة جديدة، ويخلق الشاعر ثوبه

القديم، ويتجدد من خلالها، فيكون نجاح الشاعر على قدر مواءمته بين التجربة وقدراته الفنية، فهو لا يعتمد إلى نقل الواقع نقلاً جامداً، ولكن بتجربته، وقدرته على صوغ الأحداث والصور وبراعته في تسخير الألفاظ، يعيد خلق الواقع خلقاً ينسجم مع الأحاسيس التي تنتجها تجربته، فالشاعر ينظر إلى الواقع ويتعامل معه من خلال عناصره وتفكيكها، وخلق روابط جديدة جميعها نابعة من صميم تجربته التي يعايشها.

3.1 بواعث الإبداع الفني في شعر ابن زيدون

تمهيد

تمتع ابن زيدون بحس فني مرفه في صوغ التجارب وتجديدها، فقد طافت أشعاره الأرض، وتجلت شعره بالعاطفة، والشوق، والحنين، وتألق الخيال. ومهما تفنن الشاعر فلا بد من وجود بواعث لتفسير العملية الإبداعية، تكون هي الومضات المتواصلة التي تفجر هذه العملية وتولدها، وتتبع هذه البواعث من عدة أطراف: شخصية ابن زيدون التي طالما كانت غاية لكل أديب لاحق، وكذلك البيئة التي يعيش فيها بشقيها العام والخاص، وحبّه لولادة، وانغماسه في السياسة، ومدحه للخلفاء والولاة.

ولد أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن زيدون المخزومي في قرطبة سنة 1013م 394هـ، وهو ينتمي في نسبه من جهة أبيه إلى بني مخزوم، وهم بطن من بطون قريش⁽³⁹⁾، ومن رؤوسها وهاماتها خالد بن الوليد الذي كانت تلقى إليه القبة والأعنة.

وكان والده من فقهاء قرطبة وأعلامها، متفنناً في ضروب العلم والمعرفة، جم الرواية ذا لسان فصيح، وهو صاحب حظ من الثقافة، متنوع المعارف على قسط كبير من الثراء، وكان لجدّه فضل كبير عليه، من خلال كفالته ورعايته له، وتهيئة الجو المناسب، وجعله يواصل مسيرته العلمية حتى أوصله نبوغه الطبيعي إلى الشهرة، لذا نشأ في ظل والدين كريمين، وأسرة مرموقة، مشهود لها بالجلالة والمكانة الرفيعة، ومهدّ له الجو الذي صار فيه عوامل العظمة، والنبوغ. يقول عنه

صاحب الذخيرة: "كان أبو الوليد صاحب منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء مخزوم، أحد من جرّ الأيام جرّاً، وفاق الأنام طراً، وصرف السلطان نفعاً وضراً".⁽⁴⁰⁾

وقد تدخلت عدة عوامل في تكوين شخصية ابن زيدون، فكان منها عوامل مثبتة وأخرى حافزة، استجاب للثانية منها وإن كانت الأولى تركت في نفسه بعض الآثار، أما العوامل المثبطة فترجع إلى ما يلي:

أولاً: اليتيم المبكر؛ وهو عامل ذو حدّين، فإما أن يطبع صاحبه على الذل والخبث والنفاق إذا كان من فقيري الحال، أو على الرقة والدلال إذا كان من الميسورين.

ثانياً: الثراء وهو يتيح للناشئ مجالات واسعة ويفتح أمامه أبواباً من الانغماس في اللهو والترف وإشباع اللذات، إن لم يكن هناك أيدٍ أمينة ترعاه.

ثالثاً: روح العصر، فقد كان العصر عصر ترف ونعيم وتحرر من التقاليد والأعراف، وكانت الجواري والغلمان يباعون بأبخس الأثمان، وهو جو كفيل بإحياء نفوس الشيوخ فما بالك بالفتية.⁽⁴¹⁾

رابعاً: القلاقل والثورات، وهي عادة تدفع إلى الخروج عن المألوف، فقد شهد ابن زيدون من تلك ما شاهد، فقد كان في الخامسة من عمره يوم إعدام الخليفة الأموي (محمد بن هشام)، وحين تولى الجمهوريون الحكم، وغيرها من الأحداث التي شكلت منحني مهما في حياته.⁽⁴²⁾

وقد قابل هذه العوامل المثبطة، عوامل أخرى حافزة أقوى منها وأبعد مدى، وهي:

أولاً: كفالة جدّه، وقد أشرنا إلى ما تمتع به جدّه لأمه من سمات وخصال، فقد كان من أصحاب الرأي والشورى، كما كان من رجال الدين المرموقين، فأبلغه جدّه، وعبقريته الطبيعية الفذة الشهرة وهو بعد لم يتجاوز العشرين من عمره.⁽⁴³⁾

ثانياً: أصدقاء والده من ذوي المكانة المرموقة، ومثل هؤلاء جديرون بأن يرعوا حقوق صديقهم بعد موته في ابنه تثقيفاً وتهذيباً.

ثالثاً: الثروة التي تركها والده، فهي مثلما تكون محنة تؤدي بصاحبها إلى الفساد والانحلال، قد تكون نعمة تقود إلى الرشاد إذا تولتها أيادٍ حكيمة، فقد كان تأثيرها في ابن زيدون كبيراً إذ جعلته ينادم عليّة القوم من القضاة والوزراء.

رابعاً: القلاقل والثورات؛ وقد ذكرنا في أنها تقود إلى التحرر والانطلاق وأيضاً من جهة أخرى، تثير المواهب الكامنة، وتحفز العزائم وتكشف معادن الرجال.

خامساً: الاستعداد الفطري، فقد كانت مواهبه الفطرية واستعداداته الوراثي والبيئة الصالحة التي نشأ فيها كفيلة بأن تأخذه إلى قمة الأمور وتجنبه الدنيء منها، حيث تيقظت مدارك الشاعر وتنبهت حواسه في عصر ذهبي حافل بالثورات الأدبية، وهذا بالتالي أدى إلى إيقاظ مواهبه الفنية وتحفيزها على البروز. يقول ابن بسام في كتابه (الذخيرة): " كان أبو الوليد من أبناء وجوه الفقهاء بقرطبة في أيام الجماعة والفتنة، وسع أدبه، وجاد شعره، وعلا شأنه".⁽⁴⁴⁾ وقد كانت ثقافة ابن زيدون واسعة ومعارفه متنوعة فقد علمه أبوه، وكفله جدّه لأمه (أبو بكر محمد بن محمد بن إبراهيم بن سعيد)، وأخذ العلم على الشيوخ والعلماء أمثال أبي بكر النحوي، بالإضافة إلى قراءاته الخاصة في مكتبات الأسرة، ولاغرر في ذلك إن كانت قرطبة مدينة العلم والمعرفة، من موارد ثقافة شاعرنا ينهل من علومها ويشحذ فكره بمعارفها، وفي هذا يقول ⁽⁴⁵⁾:

ونجّدني علمٌ تَوَلَّتْ فنونُهُ كما يَتَوَالى في النظامِ سخابُ

وقد طار صيته، وذاعت شهرته، وهو في ريعان شبابه على انه فتى قرطبة الأغر، المشهور بالوسامة والفصاحة والدراية، حتى قيل غنه انه: " عمدة الظرف والشاعر البديع والوصف والرصف، والأبوة النبيلة والوسامة والدراية ".⁽⁴⁶⁾ ولذلك فقد تمتع شاعرنا بميزات وخصال، وملك من المواهب والدراية ما جعله يتميز عن غيره، يقول صاحب المطرب: "وكان ابن زيدون زعيم الوزارة القرطبية، ونشأة دولتها السنيّة، حتى صار ملهم لسانها وحلّ من عينها مكان إنسانها".⁽⁴⁷⁾

على ضوء ما تقدم، فقد كان يبدو لجلسائه جميل المحضر، يعجب أرباب البلاطات في منادمته. فقد كان يتهالك على الملاذ، شأنه شأن كبار السّراة في

عصره، وقيل عنه في وصف شعره: "انه لم يصرفه إلا بين ريحانٍ وراح، ولم يطلعه إلا في سماء مؤانسة وأفراح".⁽⁴⁸⁾ وكان مغرم بالإقبال على الملذات ومعاقرة الخمر ومنادمة ربّات الجمال، ويبدو هذا واضح في شعره، إذ يظهر في شعره الكثير من الإشارات الدالة على حبه للخمر والسهر ومجالسة النساء، ولا سيما ولادة بنت المستكفي التي سلبت لبه، وأسرت روحه وعقله لا تفارق مخيلته، وتوقظ به القوة الجامحة، التي تلهب صواعق الغيرة، والاندفاع نحو الشراب المخدر للأعصاب الهائجة من لواعج الشوق والحنين.

وتبدو نفسيّة ابن زيدون من خلال شعره مفعمة بالحب والحنين والحزن، ولكن بطبيعته السليمة، وثقافته، وقدرته على تسخير وتطويع الألفاظ، استطاع أن يخرج هذا الحب بأبهى صورة، وأجمل طلعة، فهو شاعر العشق والحنين، فكان لارتباطه بولاده، وحبّه، وعشقه لها أكبر أثر في شخصيته الفنية، حيث شكلت عمقاً مهماً في قلب الشاعر ووجدانه، وكانت إطاراً رائعاً لأشعاره، كما كان للأمور السياسية والبعد عن مسقط رأسه دور في تشكيل شخصيته.

ومن المعروف أن الشخصية لا يمكن أن تنمو بمعزل عن البيئة، والظروف الاجتماعية المحيطة بها، ولذا فإن شخصية ابن زيدون وليدة البيئة، والمجتمع، وما منحتّه من سمات وميزات تفرّد بها عن غيره، كل هذا مكّنه من تسلّم عليّة الأمور في زمانه، وعزز الحظوة التي يجدها عند الخلفاء والولاة، وقد كان في عامة القول ـ مثال السري المثقف، والأديب السياسي، من رجال الإدارة والسياسة، وكان له من الشهرة المحلّة بخلق يزيد من إعجاب مرّديه، وإن كان يكيد حاسديه، وهنا لا بد من التنويه بأن مثل هذه الصفات، توفّر لصاحبها الرقي والسؤدد.

تجربة الحب:

كان للحب دور فاعل في حياة شاعرنا وفنّه، ولولا هذا الحب لاتجه ابن زيدون في إنتاجه الشعري اتجاهاً آخر، ومثلما خلف هذا الحب تجربة شعرية عميقة، فقد ولّد للشاعر خصوماً أقوياء سعوا لإفساد العلاقة بينه وبين أميرته، وافلحوا في دسائسهم حتى زجّ به في السجن.

وقد صورّ ابن زيدون الأطوار التي مر بها هذا الحب والمشاعر التي اكتتفتها في كل طور، وضروب الأحاسيس التي اعتورت قلبه، وتناوبت على فؤاده، فأحسّ نشوة اللقاء، وسعد بالوصال وتفتحت نفسه للطبيعة وروعته، وتراوحت حياته بين الإقبال والإدبار، وقرب الديار وبعدها، والحنين والذكريات فرتل كل هذا أنغاما خالدات.

وذكرت المصادر كيف كان اللقاء الأول بين الشاعر وولادة، وقد وصف ابن زيدون النشوة الغامرة التي ملأت قلبه في هذا اللقاء، وجاد بفيض من الصور الجميلة، إذ يقول: "ولما قدر اللقاء وساعد القضاء كتبت إلى (49):

تَرَقَّبْ إِذَا جَنَّ الظَّلَامُ زِيَارَتِي فَإِنِّي رَأَيْتُ اللَّيْلَ أَكْتَمَ لِلْسَّرِّ
وَبِي مَنْكَ مَا لَوْ كَانَ بِالْبَدْرِ مَا بَدَا وَبِاللَّيْلِ مَا أَدَجَى وَبِالنَّجْمِ لَمْ يَسِرْ
فلما طوى النهار كافوره، ونشر الليل عنبره، أقبلت بقدر كالكضيب، وردف كالكثيب، وقد أطبقت نرجس المقل على ورد الخجل...، وجيب الراح مزرور، فلما شببنا نارها، أدركت فينا ثارها، وباح كل منا بحبه، وشكا إليه ما بقلبه وبتنا بليلة نجني أقحوان الثغور" (50).

وأرسل بعد لقائه بها والأشواق تكتتفه، يودعها محملاً أبياته أرقّ مشاعره وأعذبها، ومتمنياً أن تطول ساعاته معها، كما يشكو طول ليله بعدها فهو سرعان ما ينقضي إذا ما قابلها، يقول (51):

وَدَعَ الصَّبْرَ مُحِبًّا وَدَّعَكَ ذَائِعٌ مِنْ سِرِّهِ مَا اسْتَوْدَعَكَ
يَقْرَعُ السِّنَّ عَلَى أَنْ لَمْ يَكُنْ زَادَ فِي تِلْكَ الْخُطَى إِذْ شَيَّعَكَ
يَا أَخَا الْبَدْرِ سَنَاءً وَسَنَاءً حَفِظَ اللَّهُ زَمَانًا أَطْلَعَكَ
رَأْنُ بَطْلٍ بَعْدَكَ لَيْلِي إِنْ يَطُلْ بَعْدَكَ لَيْلِي

أخذت العواطف تشبّ بينهما، والإعجاب يرافق كليهما، ووجد كل منهما عند صاحبه ما يشبع حاجته، فقد كانت ولادة أملاً يحدو خاطر شاعرنا ويلازمه، وقد وجد عندها ما يصبو إليه ويطمح. وراح ابن زيدون يتغنّى بهذا القبول الذي حظي به، وأن تتضم إلى نشوة اللقاء، نشوة الغناء، فيقول (52):

أَحْبَبْتَنِي إِنِّي بَلَغْتُ مُؤَمِّلِي وَسَاعَدَنِي دَهْرِي وَوَاصلَنِي حُبِّي

وجاء يُهنّيني البشيرُ بِقُرْبِهِ فَأَعْطَيْتُهُ نَفْسِي وَزِدْتُ لَهُ قَلْبِي

ملأ هذا القبول فؤاد شاعرنا بالسرور وزاده إقبالاً على الحياة، وابتعد به عن كل نفور، فكانت حياته جنة أزهار تعبق بالأمل المنشود، فصاغ شعوره درراً شعرية بهيئة، تزخر بالأوصاف المستمدة من عالم الطبيعة الحيّة، وانتشى معها في عالم الحب، وكان لها مفعول الخمر في روحه، ثم قال (53):

سرت نضرة — من عهده — في غصُونِها وَعُلْتُ بِمِسْكِ من شَمَائِلِ الزَّهْرِ

إذا هو أهدى اليَاسَمِينَ بِكُفِّه أَخَذَتِ النُّجُومُ الزَّهْرَ مِنْ رَاحَةِ البَدْرِ

لَهُ خُلِقَ عَذْبٌ وَخُلِقَ مُحَسَّنٌ وَظُرِفَ كَعَرْفِ الطَّيْبِ أَوْ نَشْوَةِ الخَمْرِ

وقد كان ابن زيدون في هذا الطور يكثر من خلع صفات الجمال الحسي والمعنوي على معشوقته، مبدئاً صفاتها الجسدية بأدق تفاصيلها، وكان يرمي من وراء هذا الظفر بثقتها وسبيله إلى هذا إرضاء غرورها أولاً، واطمئنانها ثانياً؛ أما إرضائها فيكون بالإغداق عليها بالصور الجميلة والصفات الرائعة، ورفعها إلى السامي من الدرجات لتتفرد على بنات حواء؛ وأما اطمئنانها فيكون بتأكيد وفائه لها وفنائه فيها وتعلقه بها مدى الحياة، حيث يقول (54):

رَشَاءُ أَقْصَدَ الجَوَانِحَ قَصْدًا عَنْ جَفُونِ كُحْلَنَ — عَمْدًا — بِسَحْرِ

كُسى الحَسَنُ فهو يَفْتَنُ فِيهِ سَاحِبًا ذِيلَ بُرْدِهِ المَسْبُكْرِ

ابْرَزَ الجَيِّدَ فِي غَلَائِلَ بَيضَ وَجَلَا الخَدَّ فِي مَجَاسِدِ حُمَرِ

وقوله (55):

وَرَامِشَةٌ يُشْفِي العَلِيلَ نَسِيمُهَا مَضْمَخَةُ الأنفَاسِ طَيِّبَةُ النَشْرِ

أشار بها نحوي بنانٍ منعمٍ لأَغْيَدَ مَكْهُولِ المَدَامِعِ بالسَّحْرِ

فلا نكاد نرى نظاماً إلا وزين ببديع المفردات، وزخرف بأبهى الصفات ليناسب مقامها الذي نصبها إياه، فهي الحياة بأجمل صورها، ومصدر كل جميل بهي، وغرس نما في ثرى الحب، وارتوى بماء الشباب، فأثمر أعذب الآمال، فيقول (56):

وَعَصْنُ تَرَشَّفَ ماءِ الشَّبَابِ ثَرَاهُ الهَوَى، وَجَنَاهُ الأَمَلِ

تَهَادَى لِطَيْفِهِ طَيِّ الوُشَاحِ وَتَرَنُو ضَعِيفَةً كَرًّا المَقْلِ

بدت في لِدَاتٍ - كزُّهرِ النُّجُومِ - حِسَانُ التَّحْلِى مِلاَحُ العَطَلِ
وما زاد هذا القبول والاستحسان في نفس شاعرنا، وكثرة التغني بأوصاف
المحبوبة إلا شوقاً وتوقاً إلى الوصول واللقاء، وحاجة في إرواء عطشه الروحاني، لتتحد
روحيهما في عالم الحب، ويتبادلان كؤوس الهوى، ويحترقان بلظى العشق
والغرام، فعاشا حياة محمومة بالحب والهيام، فيها من الجرأة والتحرر ما فيها، ولم يرعو
ابن زيدون عن إرسال الدعوات لحبيبتة دعوة تلو الأخرى، فلم تجد ولادةً بدّ من إجابة
نداء الحب، فبعثت إليه تدعوه لزيارتها كما أسلفنا.

لقد وهبت ولادة ابن زيدون الكثير من الحب، ومنحته الودّ واللفظ، وبادلها حباً
بحب وهياماً بمثله، فقال فيها اجمل الغزل، وابتدع الرائق من الأبيات اللطاف.
وتتابعت اللقاءات بين الحبيبين في حدائق قرطبة الزاهية بأشجارها، العبة
بأزهارها ورياحينها، يقضيان هناك أوقاتاً طويلة يتعاطيان الحب والخمر كلّ بصاحبه
موله (57).

وقد كانت أشعاره أنفاس حبّ حارّة، تتم عن حس مرهف عميق، واستجابة
لنداءات الحب، وتنشيطاً له وتوطيداً لأواصره (58)، فيقسم انه لن ينسى حبها وسيبقى على
عهدها، فهو من تتوق إليه النفس وتذوب هوىً وحرقة، فقال (59):

لَعَمْرِي لئن قلتَ إِلَيْكَ رَسَائِلِي لأنْتَ الَّذِي نَفْسِي عَلَيْهِ تَذُوبُ
فلا تحسبوا أَنِّي تَبَدَّلْتُ غَيْرَكُمْ ولا أَن قَلْبِي مِنْ هَوَاكَ يَتُوبُ

لقد حرص المحبان في بداية حبهما على التكتّم على عشقهما، والتستر عن الناس
لأسباب تعود إلى طبيعة المجتمع وتركيبته، وأخرى تخص شخصية كل منهما ومكانته،
فلذلك يقول (60):

أصونك من لحظات الظنون وأعليك عن خطرات الفكر
وأحذر من لحظات الرقيب وقد يستدام الهوى بالحذر
إلاّ أن الصب لا تخفى معالمه أو تدل سلوكياته على مكنوناته، فطار ذكرهما على
كل لسان، فلم يعد هناك من حاجة للتستر والتكتّم بل نادى (61):

يا من غدوت به في الناس مشتهراً قلبي عليك يقاسي الهمّ والفكرا
إن غبت لم ألق إنسان يؤنسني وأن حضرت فكل الناس قد حضروا

وكانت هذه نقطة البداية في تردي العلاقة بينهما، فعدت ولادة هذا تشهيراً بها أكثر مما هو اعتذار، مضاف إليه إعلانه عن جني أقحوان الثغور، وقطف رمان الصدور مما كان مدعاة لضيق ولادة به وفرصة مواتية لخصومه لإثارة حقدتها تجاهه، فاعتذر قائلاً (62):

أَمَّا رِضَاكَ فَعَلِقَ مَالَهُ ثَمَنٌ لَوْ كَانَ سَامِحَنِي فِي وَصْلِهِ الزَّمَنُ
إِنَّ الزَّمَانَ الَّذِي عَهْدِي بِهِ حَسَنٌ قَدْ حَالَ مَذْ غَابَ عَنِّي وَجْهَكَ الْحَسَنُ
ولكن لم يجد هذا الاعتذار نفعاً عند ولادة، خاصة وأن أعداءه أوغروا صدرها عليه، فزاد من استيائها، ورأت فيه الأنانية والغرور (63).

لقد حلّ الفراق بدل التلاقي، وتحولت الحياة الصافية إلى حياة كدرة، وأبدل الحب العفيف بغضاً؛ وبهذا يبدأ طور آخر من أطوار علاقتهما أخذ شكل القطيعة والذكرى، ويرجع سبب القطيعة والخصومة بينهما إلى ما حصل في مجلس أنس ضم ابن زيدون وولادة وجاريتها (عتبة)، وطلب من عتبة أن تعيد غناء أعجبه دون أن يستأذن ولادة، وكانت الجارية على قدر من الجمال، وقد أثار هذا حفيظة ولادة وغيرتها وظنت أنه يستخف بها، ولا يراعي شأنها، فملأ الغضب قلبها، وصورت لها غيرتها ونفسها الحساسة أن ابن زيدون قد مال صوب جاريتها. وكانت هذه الحادثة بداية النهاية لحب هاني، تقيئاً ظلاله، ونعماً بثماره زمناً فأبدلت تلك الجنة وهبت عاصفة هوجاء فأصبحت خاوية على عروشها (64).

وقد تمثل هذا الفراق في مرحلتين: أولاًهما، تدل في مجملها على لوعة عارمة، وحسرة كبيرة، كما في أبياته التي يشكو فيها الهجر، ويسترضي الحبيب ويستعطفه، ويظهر له الانقياد، ويطلب الصفح والعفو، ولا يخفى ضعفه وعدم قدرته على تحمل المزيد من الجفاء، والتذلل، لينال بذلك ما يتمناه من عودة أيام الوصل، وهجر الآسي والظنون، فيقول (65):

كم	ذا	أريدُ	ولا	أرادُ؟	يا	سوءَ	ما	لَقِي	الفؤادُ!
أصفي	الوداد	مُدلاً	لم	يصفُ	لي	منهُ	الودادُ		
يقضي	علي	دلالة	—	في	كلَّ	حين	—	أو	يكادُ
كيف	السُّلُو	عن	الذي	مثواه	—	من	قلبي	—	السَّوادُ

يا هاجري كم استفيد الصبر عنك، فلا أفاد
ذاق الشاعر مرارة الهجر، ولمس ضيق حبيبته به، وبعدها عنه، ولكن بقية
من الأمل مازالت تراوده، فيستجيب لها حيناً بعد حين، فيرسل توسلاته مغلفة
بالحزن والانقياد، فيقول (66):

سُقياً لِعَهْدِكَ والأَيَّامُ تُقْبَلُنِي وَجْهَ السُّرُورِ به جَذْلَانُ مُقْتَبِلَا
إِذَ الزَّمَانُ بَلِيغٌ فِي مُسَاعَدَتِي يُهْدِي إِلَيَّ تَفَارِيقَ الْمُنَى جُمْلَا
إِنْ كَانَ لِي أَمَلٌ إِلَّا رِضَاكَ فَلَا بُلُغْتَ - يَا أَمَلِي - مِنْ دَهْرِي الْأَمَلَا
وفي المرحلة التالية يشتد الموقف على ابن زيدون، ويقع تحت وطأة البعاد
والهجر، فيأخذ بالأنين واستصراخ المحبوبة للمجيء أو الاقتراب اقتراباً معنوياً،
لعل ذلك يذهب تباريح الهوى، وهو اجس الخوف والقلق تزول ويزول الحب
وتبقى الذكرى، وأيام سعه سرعان ما انقلبت إلى شقاء فكانت المسرة التي أورثت
ابن زيدون جرحاً بليغاً ظلّ ينزف ألماً طوال حياته.

وقد أصبحت الدنيا عابسة في وجهه، وأخذت كبده تتقطع حسرة، وقلبه ينزف
ألماً وحرقة، وبقي ينادي بأعلى صوته ولا من سميع، ويلوذ إلى الشكوى ولا من
مجيب، ويظل عاشقاً كاسفاً مقهوراً، ولكن هذا ألهمه بديع المعاني
والصور، فالإبداع يأتي من رحم المعاناة ومنه يأخذ سرّ خلوده وجماله، ولهذا كانت
نونيته الشهيرة التي عبّر فيها عن شوقه وذكرياته أجمل تعبير، وصور شكواه
بصورة تدمي القلوب، وتبكي العيون، ويصور لواعجه أروع تصوير لعله يثير
شفقة ولادة وحنانها بعد أن ناله في سبيلها ما ناله، ويبدو من القصيدة أنه أصبح
خبيراً بأمور المرأة وما تتطوي عليه من غرور وكبرياء (67)، فحاول أن يرضي
فيها هذا الغرور، يقول (68):

رَبِيبَ مُلْكٍ كَأَنَّ اللَّهَ أَنْشَأَهُ مِسْكَاً، وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينَا
أَوْصَاغُهُ وَرَقًا مُحْضًا وَتَوَجَّهَ مِنْ نَاصِعِ التَّبَرِّ إِيدَاعًا وَتَحْسِينًا
ثم اخذ يذكرها بأيام وصالهما العذبة لعلها تحن إليها، فيقول: (69)

إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقَ مِنْ تَأْلُفُنَا وَمُورِدُ الْهَوَى صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
وَإِذْ هَصَرْنَا فَنُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً قَطَافَهَا فَجَنِينَا مِنْهُ مَا شِينَا

وهكذا بقي شاعرنا تراوده الآمال، وتحيطه الذكريات، حتى في أوج قطيعته ومحنته، لم يستطع نسيان أيام الوصل، وظلّ يلزمه الشعور بالحرقة والأسف عشرات السنوات، إلى أن طوته يد المنون.

وبعد دراسة هذا الحب من خلال مظاهره الخارجية، وما أثراه في حياة شاعرنا الاجتماعية والنفسية، فلا بد من الإشارة إلى طبيعة هذا الحب من حيث أسبابه وبواعثه، والسبب في بقاءه متوقفاً في نفس الشاعر حتى في أوج محنته، وبيان ذلك من خلال قصائده الغزلية، إذ يمكن الوقوف في شعر ابن زيدون على بواعث غريزية، أذكت في نفسيته مشاعر الشوق والحنين، وولدت كثيراً من الصور الفنية الجميلة، والتعابير اللغوية الرائقة.

ومن النصوص الدالة على ذلك قصيدته (إني ذكرتُك بالزهرَاء) التي تم من خلالها تأكيد ما ذهبنا إليه، من خلال دراسة دلالات النص، وخصائص معانيه لتنبين الباعث الرئيس وراء هذا النسيج الشعري، يقول⁽⁷⁰⁾:

إني ذكرتُك بالزهرَاء مُشتاقاً والأفقُ طلقٌ، ومرأى الأرض قَدْ راقا
وللنسيم اعتلالٌ في اصائله كأنما رقّ لي فاعتلَّ إشفاقاً
والرؤوسُ عن مائه الفضى مُبتَسِمٌ كما شققت عن اللبّات أطواقاً
نلهو بما يستميلُ العينَ من زهرٍ جالَ الندى فيه حتى مَالَ أعناقاً
ويقول في نفس القصيدة:

يومٌ كأيامِ لذاتٍ لنا انصرمتُ بتنا لهاً حين نامَ الدهرُ سراقا
فإذا أمعنا النظر في دلالة النص، نرى انه يمثل لوناً خاصا في إظهار مشاعر الحب، حيث الطبيعة ممتزجة بالدقات الشعورية للذات المبدعة، فيهيج عواطفها ومشاعرها، كما ويبدو أن قوى الإبداع هنا لم تعتمد فقط على التجربة الماضية التي حصلت وترسخت أحداثها في ذات الشاعر، بل نشهد تولداً لمشاعر لحظات الإبداع متزامنة مع ذكر التجربة الماضية واستدعائها.

ويترأى من خلال هذه المقطوعة، شوق الشاعر وحنينه إلى أيام وصال محبوبته، فيتبادلان الغزل، والدعابة، حتى يملأ به أيامهما ولياليهما، أيام اللذة والسرور والبهجة، فكان يستحضر تلك الأيام، أيام التوحد واللقاء، لإشباع نفسه

التواقة إلى تلك الأيام من خلال استخدام ضمائر الجمع الدالة على التوحد، وذلك الفواصل بينهما (نلهو، تشوقنا، لنا، تبنا).

كما يتبادر لنا من خلال النص نوع العلاقة بينهما، فهي علاقة ذات طابع حسّي غريزي، فكانا يختلسانها من الدهر اختلاسا، ويبدو هذا من خلال استخدام الدّوال والأساليب المعبرة عن ذلك مثل (الذات، اللّبات،نلهو)، فنفسه ترنو إلى أيام الوصل، وتحن لها، فقد كان تشوقه لأيام اللذة والسعادة تشوق لمتعة جنسية افتقدها خلال فترة سجنه، وبعد هروبه، فغريزته الجنسية، وخلجاتها، هي السبب في توليد مثل هذه الصور والتعابير⁽⁷¹⁾، لذا فالنص الغزلي عند شاعرنا يهدف إلى استعادة ذكرى صاحبتة، وأيام وصالها. وتتوالى النظائر الدلالية التي توحى بمعان خفيّة لا تكون صعبة الاستنباط، وهذه النظائر تتصافر مع المعاني لبث إحياءات اجتماعية أو نفسية .

وفي إطار الإحياءات الدلالية يلفت انتباهنا⁽⁷²⁾ قوله (مرأى الأرض قد راقا، كأنه رق لي فاعتل إشفاقا، كما شققت عن اللّبات أطواقا، كل يهيج لنا ذكرى تشوقنا إليك). ويلاحظ أنها كلها تشي بمعنى خفي يكاد يكون مشتركا فيما بينها، وهو إثارة الإعجاب مما يدفع إلى التمتع، ففي قوله (مرأى الأرض)، يريد القول بأن جمال الأرض يثير التعجب والإعجاب، وفي هذا تحفيز نفسي إلى التمتع مع صاحبتة، ويبدو هذا واضحا في قوله (كما شققت عن اللّبات أطواقا)، في جو نجوى داخلية ترسم الصور الغريزية التي عاشها الشاعر وارتسمت في ذهنه، حيث نجد هذه "العلاقة تقوم على التماهي بين الروض الذي يكشف عن مائه الفضي والمبدع الذي درج على كشف أطواق الثياب عن لّبات صاحبتة فتظهر للعيان"⁽⁷³⁾ وقد يؤول الأمر إلى أن تتجرد من ثيابها، وهذا يشي بصفات امرأة عابثة ليس هناك من مانع عندها من كشف صدرها أمام أصحابها، ولذلك قال: ⁽⁷⁴⁾

يومَ كأيامِ لذاتِ لنا انصرمتُ ببتالها حينَ نامَ الدهرُ سراقا

كما أقام شاعرنا قصيدته على الثنائيات الضدية التي هدف من خلالها إلى استدرا عطف محبوبته واسترجاع أيام الصلة والوصال بها، كما في قوله:

كَانَ التجاري بمحضِ الوُدِّ مُذْ زَمَنِ ميدانِ أنسٍ جرينا فيه أطلاقا

يا عِلقي الأخطر والأسنى الحبيبُ نفسي إذا ما اقتنى الأحباب أعلاقا
وفي هذا ثنائية ضدية مع قوله: (سلوتم وبقينا نحن عشاقا)، حيث الأول
يوحي بتبادل الحب في الماضي، بينما الثاني يشي بان الحب غدا بعد القطيعة من
طرف واحد، ونستوضح من خلال هذا كله، استخدام الدوال والأساليب والثنائيات،
 وإقامتها في مبنى قل نظيره يقوم على الجمع بين المتناقضات، فأراد الشاعر
إظهار مدى تمسكه بحبه ورغبته بإعادة أيام اللهو والسرور، حيث كان هذا الحب
يشبع ميوله الغريزية، فلذلك كان أكثر إصراراً في طلب هذا الحب الضائع. ومن
الجدير بالذكر أن تمسك شاعرنا بهذا الحب، وطلبه له، وحنينه للمتعة الجنسية
المفقودة، التي خلقت له فيضا من الصور والتعبير، كان يهدف إلى استعادة
الصلة بصاحبته، وكانت هذه الصلة هي صلته بالحياة التي بدأ يحس بأنها شارفت
على النهاية، فكان تمسكه بالمتعة والحياة يحولّه إلى شخصية مازوشية تعبر عنها
في النص جزئيات دلالية كاستخدامه ألفاظاً مستمدة من عالم الأحزان والألم
مثل: الإشفاق، البكاء، الأسى، التشوق على الرغم من ألم الهجر، إثارتها على كل
شيء نفيس، وحفاظه على ودها على الرغم من سلوها (75).

وقد مثلت الثنائيات الضدية رغبة الشاعر في المواصلة بالرغم من العذاب،
وجفاء المحبوبة لهذا الوصال، وفي هذا ما يوحي بان المبدع إنسان مازوشي
يستمر العذاب وتعذيب نفسه، على الرغم من اعتزازه بالذات وتقظيمه لها.
والأمر الملفت للنظر اندفاع الشاعر وتمسكه بالحب الزائل، على الرغم من بؤس
الجفوة، التي كانت تبديها ولآدة، واسترجاع ذكريات الماضي ومحاولة أحيائها،
فيبقى تحت سطوة الجفاء والهجر، يتلذذ تعذيب نفسه ويستمره، فهو الحبيب الذي
لا يألو جهداً لإرجاع محبوبته مع تمنعها عليه، فيجد في الحزن سروراً لا يجده في
السرور، حيث يقول: كان التجاري بمحض الود مذ زمن، ويقول: سلوتم وبقينا نحن
عشاقا، لم نعتقد بعدكم إلاّ الوفاء لكم.

فنرى أن الحب كان متبادلاً، أما بعد ذلك فقد تحول هذا الحب من طرف
واحد، وهذا يوحي به قوله سلوتم، وفي هذا منتهى العذاب لمن يبقى على حبه.

وفي قصيدة نظمها يؤكد فيها استحالة أن ينسى حبها وإن يضيّع عهدها، يقول⁽⁷⁶⁾:

أَنّى أَضَيّعَ عَهْدَكَ؟ أَمْ كَيْفَ أَخْلَفُ وَعْدَكَ؟
وَقَدْ رَأَيْتَكَ الْأَمَانِي رَضَى وَلَمْ تَتَّعِدْكَ

ونرى كيف يجسد الأسلوب الاستفهامي في بداية القصيدة استحالة ضياع عهد صاحبتّه، والانفصال عنها، ومن زاوية تبادل العلاقة بين المحبين، نرى أن هذه الأبيات لا تعكس طبيعة العلاقة بين المحب ومحبوته إلا من زاوية المحب، ويستمر شاعرنا في إرسال الزفرات والأناث التي يخالطها الاستعطاف، فلا تجد مجيباً، وفي هذا انسجام فيما ترنو إليه نفس شاعرنا من استمرار العذاب والألم، وخصوصاً ما تحمله نفس محبوبته من سمات السادية وخصائصها، فهي تستمرّ تعذيب حبيبها، تستلذ أن تراه يكتوي بنار الهجر والفراق، ومن هنا نجد الانسجام الذي بين الشخصين يجمعه استمرار الألم وحب إيقاع الألم، وعلى هذا لا يخلو النص الشعري أن يكون شاهداً على تجربة مبدعه، ممتزجا بشخصيته وهذا ما يضيف على تجربة الشاعر إيقاعها الخاص.

ومن النصوص الشعرية ذات الدلالة العميقة في تجربته مع ولادة قصيدته النونية الشهيرة التي مطلعها: ⁽⁷⁷⁾

أضحى التئائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لُقيانا تجافينا

وقد اختار الشاعر لقصيدته مبنى قائماً على المقابلة، لذا كثرت فيها الطباقات اللغوية والصور التنافرية، والتعابير المتقابلة، وسأقف في هذا النص عند عنصرين بارزين يشكلان دافعين رئيسين للإبداع، الأول إحساس الشاعر بالتبدل والتحول في علاقته بولادة، والثاني شعوره بالفوارق الاجتماعية بينه وبينها.

أما إحساسه بالتبدل والتغير فقد تمثل في طائفة من العلاقات اللغوية والأسلوبية على مستوى الدوال المفردة وعلى مستوى التركيب والتصوير. فعلى مستوى الدوال المفردة فقد كثرت في القصيدة الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الزمن ومتعلقاته (أضحى، صبح، الدهر، الزمن، وقد نكون، اليوم، أيامنا، ليالينا،

عهدكم....) مما يشفّ عن إحساس عميق بحركة الزمن وهي حركة سلبية أفضت إلى التبدل والتغير، كما يصوره التعبير المكثف في البيت التالي:

حالت لِفَقْدِكُمْ أَيْامُنَا فَغَدَتْ سَوْدًا وَكَانَتْ بِكُمْ بَيْضًا لِيَالِينَا

وهذا التحول في علاقته مع ولادة انعكس أيضا على حركة الضمائر في النص، فهو حين يتحدث عن كمال الاتصال بولادة، ويصف عهد الوصل يستخدم ضمير الجمع للدلالة عليه وعليها، وكأنهما كانا شخصا واحداً، كما يتمثل ذلك في الألفاظ (تساقينا، نغصّ، أنفسنا، أيدينا، نكون، تفرقنا، تلاقينا....) وحتى حين يسترجع ذكرى الأيام الجميلة، فإن ذاكرته تهشّ لتلك الأيام؛ فيستخدم هذه الضمائر الدالة على التوحد والاتصال، (تألفنا، تصافينا، هصرنا، ماضينا) يقول:

إذ جانب العيش، هصرنا، فإذا ما راح يصف اللحظة الحضورية بما فيها من انقسام وافتراق، فإن حركة الضمائر تتغير في النص، حيث يستخدم لكل منهما ضميراً مستقلاً، كما في قوله: لم نعتقد، ما حقنا، كنّا نرى، بنتم وبنا، لا تحسبوا.

أما على مستوى التركيب فقد كثرت في القصيدة العبارات المتقابلة التي تصور الانتقال من حالة إلى أخرى مضادة، وتمثل التصدع النفسي الذي يعاني منه الشاعر بسبب ذلك، وكأنه يتأرجح مرهقاً بين زمنيين كما في قوله: أضحي، فأنحل، وقد نكون.

وكل هذا يمثل إحساس شاعرنا بالتبدل والتحول، وكيف استطاع أن يعبر عن هذا من خلال حركة الزمن وتقلباته، كما يمثل هذا المبنى التقابلي للنص في مظهر آخر هو إحساس ابن زيدون بالفوارق الاجتماعية بينه وبين الحبيبة الأميرة، وهو إحساس عميق عمل بطريقة غير واعية في بنية النص، وتجلّى في طائفة من العناصر الأسلوبية ذات الدلالة، مثل الصيغ الإنشائية ولا سيما النداء، وهي صيغ من طبيعتها إقامة مسافة بين المتحدث والمخاطب. وقد حضرت أساليب النداء في بعض المقاطع على نحو مكثف وكأنه أراد أن يطبعها في أذن ولادة طبعاً، ويأخذ بمجامع قلبها بحيث لا تستطيع انفكاكاً، كما في قوله: يا روضة، ويا حياة، ويا نعيماً، ويا جنة.

ومن هذه العناصر توظيف مظاهر الطبيعة في خطاب ولادة، فهو لم يواجهها مباشرة، وإنما توسل بالعناصر الطبيعية لتبليغ رسالته إليها، كما في قوله: يا ساري البرق، وأسأل هنالك، فهل أرى، بل انه يعبر صراحة عن هذه الفوارق فيقول: ماضراً ان لم نكن أكفاءه شرفاً، لسنا نسميك.

غير أن أوضح مظهر يتجلى فيه إحساس ابن زيدون بالهوية الاجتماعية بينه وبين أميرته التصوير، وذلك إذ يقول: ربيب ملك، أوصاغه، كانت له الشمس، كأنما انبتت، فالصورة التي يرسمها الشاعر لولادة هي صورة أميرة متوجة، ومن ثم كانت المواد التصويرية التي استخدمها تلائم مكانة هذه الأميرة وتميزها عن غيرها من نساء الأرض، فهي مخلوقة من المسك وسائر الوري من الطين، وهي مصوغة من الفضة، إضافة إلى شعرها الذي اتخذ هيئة التاج الذي أبدعه الشاعر من ناصع التبر.

ويمضي ابن زيدون في الخلق الفني لولادة فهي ناعمة رقيقة تترك الحلي آثاراً واضحة في جسدها حتى تكاد تدميه، وقد أرضعتها الشمس، وزينت خديها الكواكب، وهذه الصور الجمالية تولد في نفس الشاعر إحساساً قوياً بالحرمان، فينطلق بالنداء تلو النداء، ولعل الأمر الذي يستدعي النظر أن الشاعر في نداءاته المتتالية يركز على مظاهر جمالية حسية تعبر عن رغبات جامحة.

الغربة والحنين:

ولد إخفاق ابن زيدون في حبه لولادة، وإخفاقه في السياسة، ودخوله السجن في نفسه إحساساً شديداً بالغربة التي أحيت فيه نوازع الشوق والحنين للأوطان والأهل والأحبة، وأيام الصبا ومرايح اللهب .

وكان سجنه أيام أبي الحزم الجهوري⁽⁷⁸⁾، أول مظاهر هذا الإخفاق، حيث اخذ يرأود الشعور بالفراغ العاطفي والسياسي شاعرنا، فقد كان وزيراً، ومحباً، وفي السجن أصبح وحيداً حزيناً، وهذا بدوره يعمل على غرس مشاعر العزلة والوحدة والشعور بالضيق، والعزلة هي الوجه الآخر للغربة وأكثر ما يستعمل لبيان حال المفكر والمثقف الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد وعدم الاندماج النفسي والفكري.⁽⁷⁹⁾

لقد عانى ابن زيدون مرارة الغربة وقاسى آلامها، بعد أن شعر أن مقامه بالقرب من ابن جهور أصبح لا طائل منه، حين ألقى به في غيابة السجن، وشعر بوحدته وراء قضبان السجن، وسوء ما لقي فيه، فلم يكن له إلا أن يترنم بذكر قرطبة ومغانيها، ويصوّر غربته ونأيه عن العالم الخارجي فتكون قرطبة خير ونيس له، يقول: (80)

أُقرطبةَ الغراء! هل فيكِ مطمَعُ؟

وهل كبَدَّ حرّى لبيّنك تنفعُ؟

وهل للياليك الحميدةُ مرجعُ؟

ويقول :

أنسى زَمَاناً بالعُقَابِ مرفلاً وعيشاً بأكنافِ الرُّصَافَةِ دغفلاً

ويقول :

معاهد ابكيها لعهد تصرّماً أغضَّ مِنْ الوردِ الجَنَى.. وأنعما

فهو ينقل لنا في قصيدته إحساسه بالأسى الموجه، والحزن المرير، وتمثل ذلك في الألفاظ الدالة على الحنين، واللهفة والانتظار، كما تجسد ذلك في الاستفهام الذي كثر في ثنايا قصيدته، وهو يدلّ على نفسية حائرة تبحث عن مأمّن لها أضناها البعد، وهدها الحنين، وتشير إلى ما في نفس المتسائل من شوق وحنين للمتسائل عنه.

بقي ابن زيدون في السجن مدة ليست بالقليلة، لقي فيها أنواع النكال، وكانت الصدمة أليمة عليه لأنها متعددة الجوانب أصابته في مكانته، وفي حبه المرجو، وسمعته الأدبية، وما يزيد حدة أنها وقعت على رجل نشأ في مهاد النعمة، واعتاد أن تكون له الصدارة في كل مجال، فأعصابه تتلقى الصدمة العادية مضاعفة، فلا ريب أن تكتنف نفسه الهموم ومشاعر الغربة والاغتراب، حين يرى أن من كانوا حوله تفرقوا عنه، ويتملكه الشعور بالعجز وانعدام القدرة على التعبير حيال ما يجري، فيتعاضم عنده الإحساس بالبعد عن طموحاته، فيرسل من سجنه وأحزانه في قصيدة رائعة تعبق بالحنين الذي ولّده الشعور بالعزلة عن الناس،

يذكر فيها أيامه ولياليه في قرطبة، ويفوح منها شوقه لوطنه، وطن الحرية بعيداً عن قضبان السجن⁽⁸¹⁾، الموطن الذي لم تمشح معالمه من ذاكرته، ويقول⁽⁸²⁾:

تَنَشَّقُ مِنْ عَرَفِ الصَّبَا مَا تَنَشَّقَا

وعاودُهُ ذِكْرُ الصَّبَا فَتَشُوقَا

وما زالَ لَمَعُ البرقِ لَمَأً تَأْلَقَا

يَهَيْبُ بِدَمْعِ العَيْنِ حَتَّى تَدْفَقَا وَهَلْ يَمْلِكُ الدَّمْعُ المَشُوقُ المَصِيبُ؟

تملك اليأس من الفرج شاعرنا، ففرّ من السجن، وقرر التوجه إلى بطليوس وبعدها غادر إلى اشبيلية، وظل متنقلاً بين مدن الأندلس مما عمق لديه الشعور بالغربة، والإحساس بضيق الأرض من حوله، فنراه يرحل مغرباً تارة إلى بطليوس، وينتقل تارة أخرى من الغرب إلى أقصى شرق الأندلس إلى طرطوشة، " ولم تزل الأيام تدنيه وتبعده، وتسوءه، وتقذف به إلى كل نازح وتطرف أمله بعين اللاعب المازح ".⁽⁸³⁾

وهو في هذه الانتقالات لا يتوقف عن ذكر أحبته والماضي السعيد، فنرى صورته صورة الشريد الغريب تتناوبه الهموم، وتتغص عليه مسرّاته، فلا يكاد ينعم بالأمان حتى تتداركه الأخطار والمنغصات، لذا تنوعت القوالب والصور التي تمثلت فيها غربته ما بين الهجاء والشكوى، والنقد السياسي.

وما وصل من شعر الهجاء عند ابن زيدون لا يشكل الشيء الكثير إذا ما قيس ببقية أغراضه الشعرية، إلا أن هذا القليل قد عبّر بصورة واضحة عن حالة القلق والاضطراب المنبعث عن نفسية مشبعة بنوائب الدهر وأحداثه، فلم يكن في هجائه بطلاً فارساً، بل كان يظهر بصورة الحكيم العاقل يستخدم لغة العقل والمنطق بعيداً عن لغة القوى ومنطقها.

لقد كان لمنافسة ابن عبدوس⁽⁸⁴⁾ له في حبه باعثاً على القول في الهجاء، حيث تعدّ المنافسة ومحاولة إظهار التفوق على الخصوم من بواعث الهجاء الرئيسة⁽⁸⁵⁾، إذ يظهر ابن زيدون بصورة المسيطر المتمرس، فنراه بصورة الكوكب الشاهق العلو، يحاول من خلال ذلك سد الثغرة التي أحدثها منافسه ابن

عبدوس، فالشعور بالنقص يوّلد معاني الانفراد لتعويض ذلك النقص واحتوائه، ويظهر ذلك جلياً في هجائه ابن عبدوس بقوله (86):

أثرتْ هزبرَ الشرى إذ رُبض ونبهته إذا هذا فاغتمض
وما زلتَ تبسط مسترسلاً إليه يدُ البغي لماً انقبض
حذارِ حذارِ!! فإنَّ الكريمَ — إذا سيمَ خسفاً أبى فامتعض
وهلْ وَاَرِدُ الغمرِ مِنْ عَدَةٍ يُقاسُ بِهِ مُسْتَشِفُّ البرَضِ؟

فهو أسد هاديء إذا ربض، شرس إذا أمتعض، فيجب على من يقترب من عرينه أن يحذر، وهو كريم يحلم ويعفو، ولكن إذا تعرض للهوان ثار وبطش، ويبقى ابن زيدون مسترسلاً في إضفاء صور العظمة والهيبة على نفسه، ويخلع ثياب الضعف والذلة على مهجوه بطريقة لا تؤذي الأسماع بألفاظها، وتؤذي روح المقصود بمضمونها.

إن الهجاء مظهر من مظاهر السخط والرفض، الذي يرمي إلى إلحاق الأذى بالآخرين عن طريق الجسم أو اللفظ، إذ يتم التشهير بالمهجو والإيقاع به والتهمك عليه (87)، يلجا إليه الشاعر إذا استشعر بالأذى من الآخرين أو العدو، فسرعان ما يتعرض له بلسانه، ويحاول عزله وإخراجه من دائرة القبول الاجتماعي (88).

لقد كان فشل ابن زيدون في حبّه والاستمرار فيه، سبباً في عدم التكيف العاطفي مع الواقع الجديد، وشعوره بالوحدة، الذي أفضى به إلى الهجاء الذي طال محبوبته ولآدة، فعرض بها بعد أن كشف علاقته بها، ويشير إلى أنها لا تتحلى بالعفاف لأنها ابتعدت عنه، وفي الوقت نفسه يعرض بابي عبدوس ويحطّ من قدره بجعله بيطاراً يعالج الدواب، وبالمقابل لم يتوان عن الافتخار بشخصيته حين وصّف نفسه بـ(عطّار) وهو وصف له صلة بأرومته ونسبه، فهو القائل (89):

أكرم بولادة ذخر لمدّخر لو فرقت بين بيطارٍ وعطّارٍ
قالوا أبو عامر أضحى يلمّ بها قلت الفراشة قد تدنو من النارِ
غيرتمونا بأن قد صارَ يخلِفنا فيمنْ نحبُّ وما في ذاك من عارِ
أكلْ شهّي أصبنا من أطاييه بعضاً وبعضاً صفحنا عنه للعارِ

وقد وصل به الحال أن هجا نفسه، وفي هذا ما يشي بإحساسه المرير بغربة النفس، فحين يجد الشاعر نفسه مختلفاً مع محيطه السياسي والاجتماعي يتولد عنده انقطاع نفسي عما يحيط به مما يجعله بعيداً عن التأقلم مع الواقع، وقد وظف ذلك الإحساس في قصيدة المسماة (سوء الجزاء)، حين كان يتلقى الإحسان بالإساءة، فيمدح ويجازي بالسجن، أما غيره فالجزاء حسن والهبات كثار، فقد جعله هذا التناقض والاختلاف يعيش مغترباً بفكره وعاداته، فيقول (90):

قُلْ للوزيرِ— وقد قطعتُ بمدحه زمني فكانَ السجنُ منه ثوابي—
لا تخش لائمتي بما قد جئتُهُ من ذاك في ولا توقّ عتابي

أما الشكوى من الناس والزمن، فقد كانت تدل وبشكل واضح على ظلم الناس له، وإحساس عميق بحركة الزمن الذي يجرح، ويأسو، ويعز، ويذل، فقد جاء في أشعاره الكثير مما يوحي بملامح الحزن واليأس التي تتبع من شعوره بالغربة عن الأهل والوطن، فلم يكن من الشكوى بدّ لنيل الاستعطاف والتخلص من الإحساس بالوحدة والغربة النفسية.

لقد كان لتجربة السجن التي آل إليها شاعرنا وبذلت أحواله من العزّ إلى الذلّ، ومن العظمة إلى المهانة، وقع اليم على نفسه، لذا بدأت مظاهر الخوف وإشارات الشكوى تدبّ في شعره، فلا يفوتنا رؤية سمة الحزن، والألم المغلفة بالشكوى، التي تصورها حركة الزمن النفسي المتسارع، الذي الحق به الشيب وهو في غض الشببية قريب العهد بالشباب، فأحواله بما تحمله من أشجان وآهات تغني السائل عنه السؤال، وتطالعه بالأنباء (91)، فيظهر إحساسه بحركة الزمن في حديثه عن حاله مازجاً بين الكبر وظواهره وروح الشباب، فهو يقول (92):

من يسال الناس عن حالي فشاهدها محضُ العيانِ الذي يُنبئ عن الخبرِ
لم تطو بُرد شبابي كبرة وأرى برق المشيب اعتلّى في عارض الشعر
قبل الثلاثين إذ عهدُ الصبا كُتب وللشببية غصنٌ غيرَ مُهتصرِ

ويرافقه هذا الإحساس في كافة أجزاء القصيدة، فالزمن قد تحوّل به والأيام هوت به من بين النجوم إلى التراب، كما أن الزمان دؤوب في إلحاق النكبات والمحن به كلّما بلغ شأوه، وينؤه من المصائب والمساوي، فيقول (93):

قد كنتُ احسبُني والنجمُ في قَرَنٍ ففيمَ أصبحتُ مُنحطاً إلى العفرِ؟
أحينَ رفَّ على الأفاقِ مِن أدبي غرسَ له مِن جناهُ يانعُ الثمرِ
ولا ينسى شاعرنا محبوبته ورفيقته الطبيعة ييئها شكواه وألمه، فهي الخلّ
الوحي ، تشاطره همومه وآلامه، وتؤانسه في وحشته، يهيب بها _ ناطقة وصامتة،
حية وجامدة_ أن تشاركه ما يشتكى منه، ويطلب منها أن تقيم مأتماً تندب فيه
ذكرى الحسن والآثار الطيبة التي بددتها أحداث الدهر. ويشكو الناس و محاربتهم
له، فقد كان تميزه وذكائه دافعاً لمحاربته وإقصاءه، كما هو حال الدهر المولع
بحرب الأكفاء وكأنه بينه وبينهم ثاراً، يقول (94):

ألمْ يَأْنُ أن يبكي الغمامُ على مثلي ويطلبُ ثأري البرقُ مُنصَلتُ النصلِ؟
وهلاً أقامت أنجُمُ الليلِ مأتماً لتندبَ في الأفاقِ ما ضاع من تتلي
أخصُّ لفهمي بالقلبي، وكأنما يبيت لذي الفهمِ الزمانُ على نحلِ
وكان ابن زيدون يبدأ قصائده التي تجار بالشكوى بمقدمة غزلية يذكر فيها
أيام صباه ولهوه، فتكون نوعاً من التعويض عن غربته النفسية والمكانية،
واغترابه عن الحاضر.

فلما رأى ابن زيدون الجدار الذي يحول بينه ومجتمعه الذي ينتمي إليه، ارتد
إلى أيامه السعيدة، فيتناولها لتضفي عليه توازناً نفسياً في الواقع المرّ
المعيش، والذكريات السعيدة التي حظي بها، انه يفرّ من يومه إلى أمسه، سرّه ألامس
وأحزنه اليوم (95).

ويظل الزمن غريم الشاعر يلزمه في اغلب أشيائه، فتتفجر روحه بشكوى
صارخة من الزمن الذي قلب كل الموازين، ويتراءى لنا كيف ينجي الإغفال
ويردي الاحتراس يقول: (96)

ما	على	ظني	باسُ	يجرُحُ	الدهرُ	وياسوُ
ربّما	أشرفَ	بالمرءِ	على	الأمالِ	ياسو	
ولقد	يُنجيكِ	إِغفالُ	ويُرديكِ	احتراسُ		
ولكمُ	أجدى	قعودُ	ولكم	أكدئُ	التماسُ	

وكذا الدهرُ إذا ما عَزَّ ناسُ ذلَّ ناسُ

فقد بدأ ابن زيدون مقطوعته الحزينة بقوله (لا بأس علي) نافياً للبؤس عن ظنه، وقد اختار جزءاً من الروح قلقاً تستهدفه الهواجس أوقات الحزن والألم (الظن)، كما أظهر استيائه من الزمن من خلال إسناد الفعل (يجرح) إلى الدهر ، محملاً الدهر كل آثام التجريح، وأعطاه صفة السلب (يجرح) ثم اكفأها فعاد به إلى نقطة فاصلة (نقطة الحياد) (97).

ويترأى من خلال القصيدة ابن زيدون الحكيم المفعم بتجارب الحياة، يسجل قوانين الحياة وسننها من خلال ميزان يُعلي ويخفض.

وينتقل ابن زيدون في المقطع التالي إلى صديقه أبى حفص (98) في مخاطبة تلوذ بالشكوى وتبحث عن الصدق والوفاء (99):

يا أبا حفصٍ وماساً	واك في فهمٍ إياسُ
من سنا رأيك لي في	غسقِ الخطبِ اقتباسُ
أنا حيرانُ وللأمرِ	وُضوحُ والتباسُ
ما ترى في معشرٍ حالـ	وا عن العهد وخاسوا

ولكن روح ابن زيدون التواقفة والباحثة دائماً عن نافذة ضوء، تحول دفة الانهيار إلى الأعلى مستخدماً بذلك حقائق الطبيعة (100).

إن قسا الدهر فللماءِ	من الصخرِ انبجاسُ
ولئن أمسيتُ محبوساً	فللغيثِ احتباسُ

وتمرّ الأعياد وشاعرنا يجترع المرارة، ويقاسي العذاب، طريداً نائياً عن أهله ووطنه، فنراه يكثر من ذكر قرطبة وضواحيها، فهي تحمل ذكرياته المتنوعة، والمسميات المكانية هذه تثير عنده أحاسيس وانفعالات مختلفة، فهي المتنفس الوحيد الذي يلجأ إليه الشاعر، كما كان ذكر الجوانب الباسمة في بلده يحقق له نوعاً من الراحة الأنية تخفف عنه وطأة الحياة، وتساهم في إيجاد موطن آمن بديلاً عن الذات المفقودة في هذا الخضم المتشابك، يقول: (101)

خليلي لا فطرٌ يسرُّ ولا أضحي	فما حالُ منْ أمسى مشوقاً كمّا أضحي
لئن شاقني (شرق العقاب) فلم أزلْ	أُخصُّ بمحوضِ الهوى ذلك السفحا

وما انفكَّ جوفِي (الرُصافة) مُشعري دواعي ذكرى تُعقبُ الأسفَ البرحاً
ويفيض ديوان ابن زيدون بقصائد الشكوى على الصعيدين السياسي والاجتماعي، سواء ما كان صريحاً أو ما هو توظيف رمزي كالذي نجده في شكواه من الحبيبة ولآدة، فعجّت قصائده بالمفردات الدالة على عمق مأساته مثل (النازح الشريد، والطريد، والغريب... الخ).

و على صعيد السياسة، فقد كان لخبرته بها وتجاربه المتعددة شأن في منحه نوعاً من الثقافة السياسية، وبالرغم من هذا لا تحمل أشعار ابن زيدون الكثير من الانتقادات السياسية بقدر ما حملت من الشكوى والأنين، ولا عجب في ذلك فقد كان شاعرنا ممن اضطلعوا بالسياسة وأمورها، وتسلموا فيها مناصب رفيعة، فلذلك لم يكن نصيب هذا الجانب الكثير.

ومن المعروف أن النقد السياسي يتناول الدولة بكيانها ونظامها ورجال السياسة الذين يتولون مقاليد الحكم وينشطون في تصريف شؤون الدولة والمجتمع⁽¹⁰²⁾.

وقد كان ابن زيدون في بعض انتقاداته الصحيحة أكثر ما يتوجه إلى الأمير أو الحاكم، مرة طالباً وأخرى مرشداً ناصحاً للابتعاد عن بعض مهاوي السياسة التي من شأنها أن تسيء لسمعة ومكانة الأمير، فحين دارت الدائرة على ابن زيدون وزج به في السجن وناله فيه ما ناله، وحين لم تجد توسلاته وتضرعاته، توجه إلى الأمير حانقاً على ما حصل به من ألم فيخبره بان ما فعله ليس من السياسة في شيء بل تهور وعدم دراية، وهذا ما يشي لنا به أعماق النص، إضافة إلى مقابلة الأمير مدائح ابن زيدون وودّه بالجفاء، يقول⁽¹⁰³⁾:

بني جهور أحرقتم بجفائكم ضميري فما بال المدائحُ تعقبُ
تعدونني كالمندلِ الرطبِ إنما تطيبَ لكم أنفاسُهُ حين يُحرقُ

ولا يقف الحال عند شاعرنا على ما هو عليه، بل يستمر في إظهار مزالق السياسة ومهاويها التي أكسبته الحياة معرفة وخبرة بها، فيظهر بهيئة المعلم الناصح المشبع بتجارب الحياة، فيقرر حقيقة سيادية بسيطة، يقول⁽¹⁰⁴⁾:

إنَّ السيادةَ بالإغضاءِ لابسَةٌ بهاءها، وبهاءُ الحُسنِ في الخُفرِ

لقد نعمَ ابن زيدون بالعديد من المناصب السياسية، وزيراً حيناً، مستشاراً حيناً آخر، وطريداً من شؤونها حيناً، وكل هذا زاد في تعميق ثقافته السياسية ومعرفة بخبائها، فإذ كان دائماً متأنياً لم يهاجم السلطة والحكم بطريقة مباشرة، مما مكنه من العيش بعد تركه دولة الجمهوريين في دولة المعتضد المعروف بقوته وصعوبة معاملته، ورفل من خلالها بالعديد من مسرات الحياة وتقياً نعيم السلطة والمناصب.

لقد كان ابن زيدون في نقده للسلطة السياسية يرمي إلى تحقيق ما في نفسه من توق وشوق للأيام السالفة أيام عزه ومجده، وبأنه لم يزل موجوداً من خلال تلك الانتقادات.

الاسترزاق:

يزخر ديوان ابن زيدون بالكثير من القصائد المدحية، التي قال معظمها في أمراء قرطبة ورؤسائها، وفي مدح المعتضد والمعتد، ولا شك في أن رغبته في المال والسلطان كانت عاملاً كبيراً في تدفق قريحته الشعرية، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء ولكن على نحو مختلف، فهو ابن جاه ومنصب ولد في أحضان الثراء والعلم، وقد استخدم في مدحه شتى الوسائل، وسخر في أبياته كل الصور والمعاني السامية، المؤثرة فلم يدع جانباً من معاني العظمة والفخر إلا ونسبه لممدوحه، فعزم صغيرهم ككبيرهم إن دعوته لأمر جلل، يلقي الأمور ويجابها بحكمة واتزان وهذا يضيف معاني السمو والهيبة، يقول (105):

وَإِذَا دَعَوْتَ وَلِيدَهُمْ لِعَظِيمَةٍ لِبَاكَ رَقْرَاقُ السَّمَاحِ أَرِيَا
هُمْ تَنَافَسَهَا النُّجُومُ وَقَدْ تَلَا فِي سَوْدٍ مِنْهَا الْعَقِيبُ عَقِيَا

وكان في مديحه يلبي حاجة نفسية يطمح إليها، ويتوق لإشباعها، فمن كان كشاعرنا تربي وترعرع في الجاه والثراء في صغره، فلا بد أن تكون ميوله النفسية كبيرة، فإذا انقطعت عنه تلك الحال سعى للتعويض وسد النقص من خلال التزلف للحكام والولاة.

ويجد في ابي الحزم بن جهور ما ترنو إليه نفسه، ويشعر بجانبه بالأمن والطمأنينة، فهو لا يضام ولا يخذل حين يكون بجوار أبي الحزم الذي يستمد حزمه وقوته من أيمانه بالله تعالى، فهو القائل! (106)

وَلَيْتَ عَجِبْتُ أَنْ أُضَامَ (وَجْهٌ) نِعَمَ النَّصِيرُ فَقَدْ رَأَيْتُ عَجِيبًا
مَنْ لَا تَعْدِي النَّائِبَاتُ لِجَارِهِ زَحْفًا، وَلَا تَمْشِي الضَّرَاءُ دَبِيبًا
مَلِكٌ أَطَاعَ اللَّهَ مِنْهُ مَوْفُقٌ مَا زَالَ أَوَابًا إِلَيْهِ مُنِيبًا
ولم يقف شاعرنا عند هذا الحد من المدح بل تجاوز في مدحه كل معقول، فالنجم الشاهق العلو يقتدي بابي الحزم ويحتذي حذوه، وفي هذا يقول (107):

إِنْ الْجَهَارُوتَ الْمُلُوكُ تَبَوَّعُوا شَرَفًا جَرَى مَعَهُ السَّمَاءُ جَنِيبًا
كما أن شاعرنا في بعض مدائحه تجاوز الحد المفرط في مبالغته بما يخل بالكرامة، ويهز الإباء، فضلا عما فيها من تجاوز على حدود الشرع والدين (108)، فقد قال في قصيدة يمدح بها المعتمد: (109)

وَحَسْبِي مِنْ خَالِدِ الْفَخْرِ أَنْ رَضِيتَ قَبُولِي مُسْتَعْبِدًا
ومن الواضح أن شاعرنا في مدائحه لا يؤمن بما يقول، ولكن يريد من هذا التزلف إلى ممدوحه، الذي يحق له وحده رفضه وقبوله، ويصح له أن يرفع من قدره ويحطّه، حتى الله لا يرفع القدر الذي يضعه.

وهذا من الشواهد الدالة على اللبس الإيماني الذي وصل إليه شاعرنا أثناء مدائحه، وإفراطه في المبالغة في سبيل الوصول إلى غايته المنشودة، أيًا كانت الوسيلة، فقد قال: (110)

لَا تَسْتَجِزْ وَضَعْ قَدْرِي بَعْدَ رَفْعِكُهُ فَاللَّهُ لَا يَرْفَعُ الْقَدْرَ الَّذِي تَضَعُ
مع انه يمكنه أن يأتي بأفضل المعاني، واحسن الصور وهو الشاعر الموهوب الذي استطاع أن يصوغ من الألفاظ عقداً يزين به صدور قصائده، ومنبراً يرتقي إليه كل من ملأ نفسه الحب وشفه الوجد، ومن اصدق الأمثلة على ذلك نونيته الشهيرة.

وليس أدل على قدرته على التعبير من قوله في لاميته يمدح أبا الوليد (111):

أَنَا غَرْسٌ فِي ثَرَى الْعُلَيَاءِ، لَوْ أَبْطَأَتْ سُقْيَاكَ عَنْهُ لَذُبُلُ

لي ذكرٌ بالذي أسديته نابة، ودَّ حسودٌ لو خملُ
أقبلتُ نعماك تُهدي نفسها لم أرغُ حظي منها بالحيلُ
فأول ما في تلك الأبيات سمو معانيها، وجزالة ألفاظها ، فما اجمل من أن
يشبه نفسه بغرس تكون عطايا ممدوحه الماء الذي يبعث فيه الحياة، والحيوية،
وهذا من دلائل امتلاك شاعرنا لوسائل الإبداع، وتمكنه منها، التي بوساطتها
يستطيع الوصول إلى ما يطمح.

وبعد فقد الشاعر لعطايا أبي حزم، وبعد سجنه، وهروبه، افتقد عيشة الهناء
والسعادة التي كان يحياها، فيمّم وجهه شطر اشبيليه قاصداً بني عبّاد، فاستقبله
المعتضد برفقة حاشية من الوزراء والأعيان، وقلّده مقاليد وزارته، وبوأه مجلسها،
وهنا وجد شاعرنا ما يلبي طموحه، وأروى تعطشه للجاء والمناصب، فمدحه
بقصيدته الفائية، يقول⁽¹¹²⁾:

هو الملكُ الجعدُ الذي في ظلاله تكفُ صُرُوفُ الحادثات وتُصرفُ
هُمامٌ يُزِينُ الدهرَ منه وأهلُهُ مليكٌ فقيهُ كَاتِبٌ مُتَفَلِّسٌ
يُذِلُّ لَهُ الْجَبَّارُ خِيفَةً بِأَسِهِ ويعنو إليه الأبلجُ المتَغَطِّرفُ
وجدت تلك النفس المتعطشة للجاء والمال، ما يهدئ من جموحها وسعيها نحو
القمة، فجادت بالأبيات الخالدات، التي عبقت بالمعاني السامية، والصور الرائعة،
فكانت قصائده انعكاساً لحاجات نفسية يتطلع لإشباعها، حتى يتسنى له العيش
بالسعادة والهناء، وكانت إذا ما أهلت مناسبة عيد أو نصر أو غير ذلك، يعلو منبر
المعتضد ليمدحه بالقصائد الممتلئة بذكر محاسنه وصفاته الفريدة، وبما أن المعتضد
كان حسن الحظ في حروبه مع أعدائه، فقد كثرت قصائد ابن زيدون في تهنئته
بهذه الانتصارات، يريد من خلالها أن يبلغ شأوه ومراده، فنراه خلال هذا يقدم
نفسه رهينة لحب المعتضد، بقوله⁽¹¹³⁾:

ولم أنفك إذ عدت العوادي إليك رهين شوقٍ والتياح
فحسبي أنت من مُسدٍ لنعمي وحسبك بي بشكرٍ وامتداح

وله في المعتضد ما تجاوز حد القبول، فهو لا يرى له من الملوك قريناً، ومن يقول غير هذا كمن شبه الثرى بالثرى، وهي صورة توحى بالبعد واستحالة المقارنة، ولننظر كيف ذهب به الغلو والمبالغة في المدح مذهباً بعيداً، إلى حد قذف من يظن أو يعتقد أن الخلافة تصلح لغيره، بالارتداد عن دينه ، فيقول⁽¹¹⁴⁾:

وَمُعْتَقِدُ الرِّيَاسَةِ فِي سِوَاهُ كَمُعْتَقِدِ النُّبُوَّةِ فِي سَجَاحِ

وإذا ما نظرنا وراء هذا النص، من أسباب وبواعث نجد المال والجاه الباعث الرئيس من وراء ذلك، وقد قال شاعرنا هذه القصيدة بعد خروجه من محنته الشديدة التي أصابته في كل شيء، فما من وسيلة أمامه سوى استملاق الحكام والولاة ليجد في ذلك شيئاً من سد النقص، وهو في ذلك يطوع من الأساليب والألفاظ ما يخدم نصه الشعري، ويرسم من الصور ما يبعث في النفس أسباب الإعجاب والتقدير، وبما أن الأثر البعيد في نفس الولاة لم ينته فهو يحاول أن يجد في مدائحه ونيل العطايا ما يخفف عن نفسه همومها وآلامها، ولا يزال شاعرنا يحث الخطى نحو الرؤساء والملوك، يستجدي المناصب والمال بين إقبال الحياة وجفوتها، وعلى هذا المنوال المديحي الحسن السبك، الرائع النظام، يبدع شاعرنا في مدائحه العبقة بصفات المجد والفخر والكرم، توصله للوزارة تارة، وتخرجه من السجن تارة أخرى.

السياسة :

تختلف الأمور في حضارة الأندلس عن غيرها من الحضارات، فالأدب والسياسة فيها متلازمان، فما من أحد قادر على أن يكون وزيراً أو سفيراً إن لم يكن جمع في أن واحد بين البراعة في قرض الشعر، والقدرة على الإبداع والكتابة⁽¹¹⁵⁾.

كانت السياسة في الأندلس وفقاً على أشخاص ذوي صفة تاريخية (الخلفاء، والأمراء، والقضاة... ومن هم في مرتبتهم)، وهؤلاء يكونون ورثة آبائهم وأجدادهم وينعمون بتلك المناصب عن غير جهد أو تعب، وبالنسبة لشاعرنا فقد

ولد لأب يعدّ من اكرم الأنساب في الأندلس بالإضافة إلى اضطلاع به بالفقه وعلوم الدين.

ومهما يكن من أمر، فقد اضطلع شاعرنا بالسياسة، وكان له باعٌ فيها ومعرفة بأمورها، فمن حيث المنشأ، ولد في أسرة ذات صلة بأمور الحكم والاستشارة، وهذا بالطبع قد انطبع في نفسه وانغرس في وجدانه، فلذلك حين فقد ما نعم به في عهد الجمهوريين من المناصب السياسية (كالقيادة والوزارة)، فقد اتجه يبحث عنها في مواطن أخرى، فوصل المظفر بن الأفتس وحين لم يجد ما يصبو إليه، ولّى وجهه نحو اشبيلية حيث وجد مطلبه هناك، فلذا عاش معظم أيامه في ظلّ المعتضد وابن المعتضد، وقد تمت الإشارة إلى أن طلب المناصب والمال كانا من الدوافع التي حثته لنظم الشعر وسبكه، وكان حبه وشغفه بهما مدار اهتمامه. يقول صاحب الذخيرة: "وكان ابن الوليد من أبناء وجوه الفقهاء بقرطبة في أيام الجماعة والفتنة، وفرع أدبه وجاد شعره، وعلا شأنه، وانطلق لسانه، فذهب به العجب كل مذهب." (116) ونستشف من هذا أن السياسة كانت جانباً مهماً في حياة شاعرنا، وذلك يقتضي دراسة السلم السياسي لدى شاعرنا منذ بداية حبّه لولادة وانتهاء بالمعتمد بن عباد.

لقد تسنى لشاعرنا وهو في ريعان شبابه رؤية الدولة الأموية تنهار، وقد دلّت سلوكياته وتصرفاته وقتذاك، والحياة التي يعيشها، انه يطمع بنصيب من تلك الدولة، ولاسيما "أن الضربة التي تلقاها في حياته، وهي مقتل جده على يد عيسى بن سعيد وزير المعتمد بالله الأموي، قد دفعته إلى اتخاذ جانب المعارضة للحكم الأموي في تلك الفترة من تاريخ الأندلس السياسي." (117) ولذلك لجأ إلى آل جمهور يستشيرهم في ذلك، وبرز في تلك الفترة أبو الحزم جمهور وكان ذا خبرة في أمور الحكم متمرس في أعمالها، وقد حفظ هذا الأخير لابن زيدون صنيعه لمساعدته إياه على الاستبداد بالحكم، فمنحه لقب وزير، وقد ساعده على ذلك درجة الضعف التي آلت إليه الخلافة الأموية، بحيث لم يعد من الممكن السيطرة على الأمور آنذاك.

ومهما يكن من أمر، فقد سيطر أبو الحزم على الأمور السياسية وأمر الخلافة في قرطبة، وبالفعل فان أبا الحزم لم يتوان عن استدعاء شاعرنا فسلم إليه

الوزارة، وكلفه بالسفارة بينه وملوك الطوائف، ولذلك لقب بذي الوزارتين⁽¹¹⁸⁾ ولم يكن من السهل أن يلجأ الجمهوري إلى تسليم ابن زيدون ذلك المنصب العالي، لولا معرفته إياه، وثقته به، ولو لم يكن قد ساهم بشكل فعال في وصوله إلى الحكم ولهذا قال عنه ابن خاقان: "زعيم الفئة القرطبية ونشأة الدولة الجهورية"⁽¹¹⁹⁾، وبهذا تكون أول مرحلة من مراحل الحياة السياسية عند شاعرنا قد بدأت، وكان له كلمة مسموعة في سياسة أبي الحزم، وهذا كله من وفاء ابن جهور له، فحق قول ابن دحية عليهما: "أن بينهما ائتلاف الفرقدين واتصال الأذن بالعين."⁽¹²⁰⁾ فقال فيه المدائح التي أطربت الأسماع، وأبهجت القلوب، يقول⁽¹²¹⁾:

بني جَهْور انتم سماء رياسة مناقبكم في أفقها أنجم زهرُ
طريقكتم مثلى وهديكم رِضاً ومذهبكم قصدٌ ونائلكم غمرُ
عطاءً ولا منٍّ، وحكم ولا هوى وحلم ولا عجز، وعز ولا كبرُ

ومضت الأيام والسنون، وابن زيدون مخلص في خدمة الجمهوري يساعده في حل المشاكل المستعصية، ويسفر بينه وبين الرؤساء، وكان ذا تصرف حسن، نال بذلك قلوب الملوك، وبينما هو كذلك كان يطلق العنان لمدائحه التي عبقت بذكر الجمهوري ومناقبه، فلا لذة للعيش ترجى، ولا عزة بغيرهم تبتغى، فنراه يقول⁽¹²²⁾:

بني " جَهْور " عِشْتُم بأوفرِ غِبْطة فلولاكم ما كَانَ في العيش طائلُ
تفاضل في السَّرو والملوك، فخلتهم أنابيب رُوح أنتم فيه عاملُ
لئن قلَّ في أهل الزمانِ عديدُكم فإنَّ دراريَّ النجومِ قلائلُ

وبقي ابن زيدون في ظل أبي الحزم الجمهوري ينعم بالحياة الهائلة، ذا منصب وكلمة سياسية مسموعة، إلا أن الأيام دول _ كما يقال _ فلم تستمر أيام الهناء لشاعرنا في ظل دولة الجهاورة، إذ استطاع حاسدوه المكيدة له والنيل منه عند أبي الحزم، واتهموه بأنه يسعى إلى إعادة الدولة الأموية، وقلب الدولة الجهورية، وجعلوا من حبه لولادة بنت الخليفة المستكفي بالله الأموي دليلاً على ذلك⁽¹²³⁾، ومن الممكن أن يكون هذا صحيحاً أو وارداً انطلاقاً من طموح شاعرنا بتقلد منصب سياسي كبير في الأندلس، كما انه كان يرى في الجمهوريين القدرة على

توحيد الأندلس، ولكنه حين لم يجد هذا عندهم ربما فكر في إعادة الحكم الأموي. (124)

واكتوى شاعرنا بنار السياسة، فكثُر منافسوه، وحاسدوه، وحَلَّت القطيعة بين شاعرنا وأميره حاكم قرطبة، والقي به في السجن، وكانت بالنسبة له انتكاسة في الجاه والمال والكرامة، وراح يبحث لنفسه عن مخرج من هذا فلم يجد سوى الكلمة وسيلة لتحقيق ذلك ، فراح يندب حظه، ويترجى الأمير ويستعطفه، فيقول (125):

من يسال الناس عن حالي فشاهدها محض العيان الذي يُنبى عن الخبر

.....

لم تطوِ بُردَ شبابي كِبرة، وأرى برقَ المشيبِ اعتلى في عارضِ الشعر

.....

ها إنها لَوَعَةٌ، في الصدرِ، قاذحة نارُ الأسى، ومشيبِي طائرُ الشرِّ

إن طالَ في السجنِ إيداعي فلا عجبُ قدَّ يودعُ الجَفْنُ حدَّ الصارمِ الذكرِ

أصابَت تلك الصدمة جاه الشاعر ومنزلته، و سمعته الأدبية والخلقية، ومما يزيدُها حدَّة أنها وقعت على رجل نشأ في مهاد النعمة، واعتاد أن يكون له الصدارة فضلاً عن كونه مرهف الحس.

قاسى شاعرنا الألم والوحدة، وعانى من الفرقة وسوء المعاملة ما عانى، فزاد ذلك في تفجّر شاعريته ونظم القصائد المؤثرة في استعطاف أميره وطلب عفو، مشيراً فيها أن كل هذا إنما هو وشاية حاسد، وقد أرسل إليه العديد من القصائد يمدحه فيها ويخصه بصفات كبار الملوك طمعاً في نوال عفوه، يقول في إحداها (126):

هذا الصباحُ على سُرّاك رقيباً فصلي بفرعكِ ليلك الغربيا

ولديكِ أمثالُ النجومِ قلائدُ ألفت سماءكِ أبة وتريا

وجاء في بعض أبياتها:

ولئن عَجِبْتُ لأن أضامَ "وجْهُور" نعمَ النصيرُ لقد رأيتُ عَجيبا

إن الجهاورةَ الملوكَ تبوعوا شرفاً جرى معه السماكُ جنيا

إن ابن زيدون بما حمله من روح رقيقة، وهمة كبيرة جعلت طموح صاحبها يركب أمواج السياسة المتقلبة في عصره، تجرّع الألم، وذاق مرارة السجن، وصعقه ابتعاد أصدقائه عنه، إذ كتب لبعض أصدقائه طالباً العون دون جدوى، فراح يتوجه إلى الوزير الجهوري، ورسوله إليه عواطفه المبتوثة المغلفة بالمديح، الممتلئة أسىً دفينا يبرز من بين الكلمات، البهجة والرقّة ، فيخاطبه قائلاً⁽¹²⁷⁾:

إِيهَ أَبَا الْحَزْمِ، اهْتَبَلْ غَرَّةَ السِّنَةِ الشُّكْرِ عَلَيْهَا فَصَاحُ
لَا طَارَ بِي حَظٌّ إِلَى غَايَةٍ إِنْ لَمْ أَكُنْ مِنْكَ مَرِيْشَ الْجَنَاحِ
عُتْبَاكَ، بَعْدَ الْعَتَبِ، أَمْنِيَّةٌ مَالِي، عَلَى الدَّهْرِ، سِوَاهَا اقْتِرَاحُ
وهكذا فقد كان للعمل السياسي في حياة شاعرنا أثر مهم، وقد دفع ضريبة ذلك السجن، وهذا أمر ممكن الحدوث في ظل صراع الإرادات والمصالح، إذ بقي في السجن مدة ليست قليلة.

والمهم في الأمر أن ابن زيدون خرج من السجن واختفى فترة قصيرة في أكناف قرطبة، كتب خلالها الرسالة المتعلقة بالدفاع عن نفسه وتتصله من التهم التي ألصقت به⁽¹²⁸⁾، مخاطباً أستاذه أبي بكر مسلم بن أحمد يرجوه أن يشفع له عند أبي الحزم، وقد نجحت مساعي أستاذه التي ضمها إلى مساعي أبي الوليد، فعاد ابن زيدون إلى قرطبة مرة أخرى.

ولم تمض أشهر قليلة على عودته حتى توفي أبو الحزم (سنة 435هجرية) وتسلم السلطة مكانه ابنه أبو الوليد، وهنا وجد شاعرنا الفرصة سانحة لاسترداد ما ضاع من عز ومجد، وضاحكته الأيام ثانية لدى صديقه الجهوري الابن وجاء في الذخيرة لابن بسام: "وأوسع راتبه، وجلله كرامة." ⁽¹²⁹⁾ وبدأ بنظم القصائد التي أراد من خلالها أن يعرب عما يجيش في نفسه من الآمال والخواطر، فعينه المنظر لأهل الذمة، ولم يكتف بذلك فقد علا نجمه، وارتفع لمرتبة الوزارة، فلا بد في هذه الحالة أن يرفع إليه أسمى ما عنده من معاني الفخر والمجد، مثل قوله⁽¹³⁰⁾:

أَيُّهَا الْبَحْرُ الَّذِي مَهَّمَا نَقْسُ بِالْنَدَى يُمْنَاهُ، فَالْبَحْرُ وَشَلُّ
مَنْ لَنَا فَيْكَ بَعِيْبٍ وَاحِدٍ؟ تَحْذَرُ الْعَيْنَ إِذَا الْفَضْلُ كَمَلَّ

وتظهر عند شاعرنا علامات علمه وشغفه بالسياسة، فهو يرى أن أبا الوليد ضليع في السياسة، يستقر الحكم بحسن تدبيره وسياسته، ومثل هذه الأحكام لا تصدر إلا عن شخص خبر السياسة وعرفها ومارسها، يقول في ذلك (131):

مَلِكٌ يُسُوسُ الدَّهْرَ مِنْهُ مُهْذَبُ تَدْبِيرُهُ لِلْمَلِكِ خَيْرٌ مَلَاكِ

ولكن مصائب الدهر لم تلبث أن عاودت تطارده، فقد غضب أبو الوليد من شاعره وصديقه حين أرسله في وفادة إلى أمير مالقة إدريس بن علي بن حمود فأطال المكوث هناك، فمن الظاهر أنه وجد عند هذا الملك ما يصبو إليه من أجواء أدبية واجتماعية وهو وعبث، وقد هيا هذا بيئة مناسبة لألسنة الحاسدين ليوغروا صدر ابن جهور ضده بأنه يمهد للالتحاق بأمر مالقة، مما دفع الأمير إلى صرفه عن منصبه قبل عودته، فأسرع ابن زيدون محاولاً أن يصلح ما فسد بقوله (132):

بَنِيَتْ فَلَا تَهْدَمُ، وَرَشَتْ فَلَا تُبْرِي وَأَمْرَضَتْ حُسَادِي، وَحَاشَاكَ أَنْ تُبْرِي

أَرَى نَبَوَّةً لَمْ اِدْرِ سِرَّ اعْتِرَاضِهَا وَقَدْ كَانَ يَجْلُو عَارِضَ الْهَمِّ أَنْ اِدْرِ

ولكن أبا الوليد بن جهور لم ينصت لما قال، فغادر ابن زيدون مسقط رأسه قرطبة مرة أخرى. واتجه إلى بلنسية واتصل منها بصاحبه بطليوس من بني الأفطس (133)، وبقي هنالك إلى أن عفى عنه أبو الوليد فعاد إلى موطنه ولكن لردح قصير من الزمن، إذ لم تلبث أن قامت ثورة بقيادة بني ذكوان، لإرجاع الحكم الأموي، وبعدما انكشفت تلك الثورة وبانت حقائقها، أرسل ابن زيدون بقصيدة يبرء نفسه من المؤامرة ومن القائمين عليها (134)، وكذلك يظهر سخطه وعداءه لهم، ويبدو هذا في مطلع قصيدته التي يقول فيها (135):

هَلْ النِّدَاءُ _ الَّذِي أَعْلَنْتَ _ مَسْتَمْعٌ؟ أَمْ فِي الْمُنَاتِ الَّتِي قَدِمْتُ مُنْتَفِعٌ

إِنِّي لِأَعْجَبُ مِنْ حَظِّ يَسُوفَ بِي كَالْيَاسِ مِنْ نَيْلِهِ أَنْ يُجْذِبَ الطَّمْعُ

تَأْبَى السُّكُونُ إِلَى تَعْلِيلِ دَهْرِي لِي نَفْسٌ إِذَا خَوَدَعْتُ _ لَمْ تَرْضِهَا الْخُدْعُ

ويبدو أن شاعرنا لم يهدأ له بال ولم تقر له عين خوفاً من غضب أبي الوليد عليه ذات يوم فتتجدد مأساته وسجنه، بالإضافة إلى أنه قد يؤس من فكرة توحيد الأندلس على يد الجهاورة، فقرر الذهاب إلى أقوى ملوك الطوائف آنذاك، وهم العباديون، فلربما يجد ما يصبو إليه.

لم يذهب شاعرنا إلى اشبيلية مباشرة بل مر ببطليوس وأمضى فيها شهوراً كانت تفيض بالحزن والأسى، وأقام عند المظفر فترة كلها حفاوة وتقدير، فلم تلبث هذه النفس أن ترد الجميل، وترسل الشكر، مفردات رائعة يملؤها المدح والثناء، فيقول⁽¹³⁶⁾:

حَمَدْنَا " المظفرَ " لَمَّا رَأَى " لِمَنْصُورِنَا " سِيرَةً فَاَمْتَنَلُ
مَلِيكَ تَجَلَّى لَهُ غُرَّةٌ تَأْمَلُهَا غُرَّةٌ تُهْتَبَلُ

ويممّ ابن زيدون وجهه شطر اشبيلية، فتلقاه المعتضد بوزارته وأعيانه وقضاته، وبهذا أبتدأ عصر سياسي جديد كان فيه لابن زيدون نصيب وافر. وتبوأ مجلس وزارته قريباً من المعتضد، فكان من حاشيته، متصلاً بسياسته، وبدا ابن زيدون يبحث عما يوصله إلى مبتغاه، ومطلبه، سالكاً سبلاً عدة، فكثرت مدائحه فيهم، وكان بنو عبّاد الذين منهم المعتضد يزعمون انهم من سلالة المناذرة حكام الحيرة،، فلذلك نجد ابن زيدون في مدائحه يشيد بعز المناذرة ومجدهم⁽¹³⁷⁾، ومن أشهر ما مدح به المعتضد قصيدته التي مطلعها :⁽¹³⁸⁾

لِلْحَبِّ فِي تِلْكَ الْقِبَابُ مُرَادُ لَوْ سَاعَفَ الْكَلْفَ الْمَشُوقُ مُرَادُ
لِيَغْرَ هَوَاكَ فَقَدْ أَجَدَّ حِمَايَةَ لِفَتَاةٍ نَجْدٍ فَتِيَّةٌ أَنْجَادُ
إلى أن يقول فيها:

إِنِّي رَأَيْتُ الْمُنْذِرِينَ كِلَيْهِمَا فِي كَوْنِ مُلْكٍ لَمْ يَحُلْهُ فُسَادُ
وَبَصَّرْتُ بِالْبُرْدِينَ إِرْثَ مُحْرِقٍ لَمْ يَخْلُقَا إِذْ تَخْلُقُ الْأَبْرَادُ

وعرفت من ذي الطوق عمرو وثأره لجذيمة الواضح حين يكاد ومن الواضح أن هذه القصيدة قد لقت استحساناً وطرباً عند المعتضد فزاد في إكرامه لشاعرنا فرفعه إلى مرتبة ذي الوزارتين، والسفارة بينه وبين الملوك. ظل ابن زيدون في خدمة المعتضد فترة طويلة من الزمن استولى خلالها العباديون على عدد من الدويلات المجاورة لهم، وكان للشاعر الوزير ابن زيدون والوزير ابن عمار (محمد بن عمار المهري الأندلسي، أبو بكر) دور في التشجيع على ذلك، حيث كانا يريان إمكانية تحقيق وحدة الأندلس على يد العباديين⁽¹³⁹⁾.

وقد عاش ابن زيدون أياما هائلة في اشبيلية، إلا أن الحب الذي ملأ قلبه يشده إلى قرطبة، مكان مولده، وموطن حبه، وعلى الرغم من تكريمه وتقليده ارفع المناصب، إلا أن هاجس احتلال قرطبة يعاوده في أحلامه، فكانت هدفاً من أهدافه أثناء حكم العباديين، يسعى إلى تحقيقه من خلال اتصاله بهم، وبقي المعتضد الملهم والباعث الرئيس في معظم أشعاره وقصائده، يمدحه ويصفه بأجمل الصفات وأعظمها، فهو فردٌ لا يطاله ملك وليس له قرين، يقول⁽¹⁴⁰⁾:

فَمَنْ قَاسَ الْمُلُوكَ إِلَيْهِ جَهْلًا كَمَنْ قَاسَ النُّجُومَ إِلَى بَرَّاحٍ
وَمُعْتَدِ الرِّيَاسَةِ فِي سِوَاهُ كَمُعْتَدِ النُّبُوءَةِ فِي سَجَّاحٍ

ولما توفي المعتضد ابن عباد في عام 461 هـ - 1068م خلفه ابنه المعتمد، فنظم ابن زيدون قصيدة يرثي فيها المعتضد، ويمدح ابنه، يقول فيها⁽¹⁴¹⁾:

هو الدهر فاصبر للذي احدث الدهر فمن شيم الأبرار في مثلها الصبر
ونلاحظ في هذه المقطوعة التي يرثي بها المعتضد، تشابه قافيتها مع قافية القصيدة التي رثا فيها أبا الحزم، وهذا يدل على أن طموحه السياسي وإرادته اكبر، وأنهما يسموان على كل ما سواهما ، فقد تشابهت لديه الحالات وتناغمت المشاعر فخرجت بأحاسيس متكلفة، كما تكررت هذه الحالة في رثائه لام أبي الوليد، وهذا يعد من الأمور الغريبة عند شاعر كابن زيدون.

ويمدحه في نفس القصيدة، قائلاً:

أرى الدهرَ إن يبطشُ فأنتَ يمينُهُ وإن تضحكُ الدُّنيا فأنتَ لها ثغرُ
وكَمْ سائلٍ بالغيبِ عنكَ أجبتُهُ هُناكَ الأيادي الشُّفعُ السُّودُّ الوترُ

وكما هو معروف فإنه عندما يرتفع إنسان إلى منصب رفيع أو مكانة سامية فإن الحساد والوشاة يكثرون حوله، لإلحاق الضرر بسمعته ومكانته، و لإبعاده واخذ مكانه، فقد سعى أعداء ابن زيدون في أوائل حكم المعتمد إلى إثارة الإشاعات للإيقاع بينهما، ولكن مساعيهم فشلت ، ولم يحققوا ما أرادوا، فراح شاعرنا ينظم قصائد المدح، قصيدة تلو أخرى، يضيفي من خلالها على ممدوحه ألوان الكرم والشجاعة والحلم، إلى أن تم الاستيلاء على قرطبة عام 462 هـ -1609م، فانقل المعتمد إليها وانتقل ابن زيدون معه وزيراً وسفيراً، منشراح الصدر، قرير العين، لعودته إلى موطنه، إلا أن الظروف

لم تسعفه، والأيام لم تتجده، فقد أبت عليه إلا أن يموت بعيداً عن مسقط رأسه، فقد حدثت فتنة في اشبيلية، فعجل المعتمد بإرسال نفر من كبار الرجال في دولته، وكان ابن زيدون معهم، فاشتد عليه المرض ومات هناك عام 463هـ _ 1070م، مأسوفاً عليه.

الفصل الثاني

الالفاظ والتراكيب

2.1 الثروة اللغوية عند ابن زيدون

تعدُّ اللغة الركيزة الأساس التي تقوم عليها الدراسة الأسلوبية، فمن خلالها يمكننا أن نتلمس القيم الأسلوبية لدى الشاعر⁽¹⁴²⁾، الذي يكمن مقدار إجادته بقدر استطاعته على شحن لغته بالصورة والموسيقى، وخالصة تجربته الناتجة من تفاعل الفكرة والحدث مع العاطفة والشعور، مما يضيفي على لغته صفة التميز، لتمييز تجربته. فلكل إنسان طريقته وأسلوبه في التعامل مع اللغة ومفرداتها التي ترتبط لحظة بلحظة في نسق خاص يحمل التجربة وسماتها⁽¹⁴³⁾ وهذا ما يسمى بالأسلوب الذي يعدُّ فناً من فنون الكاتب، وتعبير عن طبيعة الإنسان.

ولقد تعددت التعريفات التي تتناول الأسلوب وخصائصه، لذا فإنَّ تبني أحد هذه التعريفات أمراً لا بدَّ منه، تعريف يتحقق فيه كافة السمات والأمور التي تدرس الخصائص اللغوية التي بها يتم تحويل الخطاب من السياق الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

إن لغة الإنسان هي المرآة التي تتعكس من خلالها شخصيته بكل ما تحويه من تجارب وثقافة، وذلك لأنها موهبته، وفكره، ومشاعره، فهي كائن حي ينمو ويتطور بنمو الشخصية، وينضج بنضجها.

وبعد تلك الإضاءات التي لا بد من الإشارة لها في حين ندرس الظاهرة اللغوية عند شاعر ضليع بأمورها كابن زيدون، وتوضيح أهم محاورها التي انبعثت منها وقامت عليها، يأخذنا القول إلى أن شعر ابن زيدون الذي شاع بين الناس، وتداولته الألسنة، يمتاز بتنوع مفرداته اللغوية التي تستحق الوقوف على مكانها، وتناولها بالدرس والتحليل، للتوصل إلى مبعث قيمتها، وجمال توظيفها ضمن نصوصه الشعرية.

ويتطلب الدرس اللغوي عند ابن زيدون الكشف الدقيق عن مفرداته وعن معجمه الشعري، وتصنيفها ضمن حقول لغوية تكون بمثابة الدليل على مقدرته

في تسخير اللغة بما ينطوي على تجربته الشعرية ، وكما ذكرنا من قبل أن إبداع الشاعر يكمن في مدى قدرته على إكساب الكلمة حضوراً متميزاً بخصوصيته المنبثقة من طريقة استخدامه لها ، فيضفي عليها طابع الشخصية ، ويطوعها لمنهجه الخاص القائم على مخزونة الثقافي واللغوي (144).

ويمثل ديوان ابن زيدون إضاءات شعرية متنوعة في اللغة والفكر حيث تتناسب كل منظومة مع المرحلة والتجربة بصورة تجسّد الواقع كما يراه . فقد أدرك القيمة الحقيقية للبعد الذي تحدّثه الكلمة في المتلقي ، وعرف كيف يخترق حواجز اللغة . ليمتلك لغة شفافة فعّالة .

ولرصد الظاهرة اللغوية في ديوان ابن زيدون ودراستها . عمد الباحث تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، أولاً : المعجم الشعري ، وثانيها : لغة الحب ، وثالثها لغة الزمن .

أولاً : المعجم الشعري :

تتسم لغة ابن زيدون من خلال ألفاظه باللغة الحيّة المشوبة ببعض الصعوبة ، فقد جاءت ألفاظه معبرة عن مكنوناته النفسية ، ومواقفه على اختلاف اتجاهاتها مصبوغة بالعاطفة الملائمة لما يجب أن تكون عليه " إنّ الكلمات من صنع إنساني، وهي ككل المصنوعات الإنسانية، ذات حياة خاصة، فنحن نصنع الكلمات، وهي تصنع نفسها " (145) ويمكننا تقسيم هذه الألفاظ حسب دلالتها ومصادرها .

فهناك ألفاظ ترتبط بالغربة ، أو ما يشي بروحها ، مثل ، الغريب (146) الضنى (147) التجافي (148) ، اليأس (149) ، المناجاة (150) ، النائي (151) ، النازح (152) ، التغريب (153) ، التناهي (154) ، ويظهر تضخم هذه الألفاظ على المستويين النفسي والمكاني، في الأوقات التي يكون خلالها نائياً عن حبيبته وموطنه ومراكز السلطة، حيث الشعور بالفراغ والبعد . ويوظف ألفاظاً تتعلق بالحزن والشكوى ، وتتم من حزن عميق وفؤادٍ جريح . مثل، العذاب (155) ، الأسى (156) ، الرزايا (157) ، الذنب (158) ، الوجد (159) ،

الشكوى (160) اللوعة (161) ، مأتم (162) ، الثكل (163) ، الهم (164) ، الألم (165) ، الجراح (166) ، وهي ألفاظ ترسم ملامح اللوعة والأسى وقد ضمّنها ابن زيدون

أشعاره ليصور ما يعتور أعماق نفسه من حزن وألم ، ويُبدي واقعه المليء بالرزايا والنكبات كما يراه ويحسُّه و" إنَّ الكلمات المستعارة عبارة عن كلمات أتت من الخارج مع الأشياء التي تشير إليها عامة "(167) .

ونجد ألفاظاً لها علاقة بالخمرة وعلائقها ، كالخمر⁽¹⁶⁸⁾ ، الشمول⁽¹⁶⁹⁾ ، السراح⁽¹⁷⁰⁾ ، السكر⁽¹⁷¹⁾ ، القدح⁽¹⁷²⁾ ، المُدام⁽¹⁷³⁾ ، المُدير⁽¹⁷⁴⁾ ، إدمان⁽¹⁷⁵⁾ ، الخُمَار⁽¹⁷⁶⁾ ، عُقار⁽¹⁷⁷⁾ ، كأس⁽¹⁷⁸⁾ ، مع ثقة⁽¹⁷⁹⁾ ، ومثلت تلك الألفاظ في مواضعها التي جاءت فيها حياة السَّعادة والهناء التي عاشها ابن زيدون على الصعيدين الاجتماعي والسياسي .

ويظهر في ديوان الشاعر ألفاظ لها علاقة بالأماكن ودلائلها ، مثل وادي العقيق⁽¹⁸⁰⁾ ، الثغب الشهدي⁽¹⁸¹⁾ ، العُقَاب⁽¹⁸²⁾ ، الرُصافة⁽¹⁸³⁾ ، عين شهدة⁽¹⁸⁴⁾ ، العقيق⁽¹⁸⁵⁾ ، قصر الفارسي⁽¹⁸⁶⁾ ، كما ورد في ديوانه ذكر للأماكن التاريخية والحصون ، والقلاع ، مثل المارد⁽¹⁸⁷⁾ ، الأبلق الفرد⁽¹⁸⁸⁾ ، سنـداد⁽¹⁸⁹⁾ ، الزهراء⁽¹⁹⁰⁾ ، السدير⁽¹⁹¹⁾ ، ذو سلم⁽¹⁹²⁾ ، وقد جاءت في مقام المدح على سبيل الربط بين الحاضر المُلم ، والماضي التليد ؛ أمّا الأول من تلك الألفاظ فقد جاء تحت باب التضرع والشفاعة ، وذكر الأيام الخالية حيث شكلت تلك الأماكن منعطفاً واضحاً في مجرى حياة الشاعر ، من حيث التبدل والتحوّل .

ومن ألفاظه ما له علاقة بالسلطة والسياسة ، مثل ، الحاجب⁽¹⁹³⁾ ، الملك⁽¹⁹⁴⁾ ، مملكة⁽¹⁹⁵⁾ ، وزير⁽¹⁹⁶⁾ ، مُرشح⁽¹⁹⁷⁾ ، دولة⁽¹⁹⁸⁾ ، السيادة⁽¹⁹⁹⁾ ، القصر⁽²⁰⁰⁾ ، المؤيد والظافر⁽²⁰¹⁾ .

ومن معجمه اللفظي أيضاً ماله دلالة تاريخية أو ثقافية ، مثل ، السّامري⁽²⁰²⁾ ، وهي مستقاة من قصة سيدنا موسى عليه السلام مع بني إسرائيل ، وقصة أم موسى عليها السلام⁽²⁰³⁾ ، وعدن⁽²⁰⁴⁾ ، وتسنيـم⁽²⁰⁵⁾ ، وهي ألفاظ مأخوذة من القرآن الكريم ، وكذلك الصريم⁽²⁰⁶⁾ ، وعروب⁽²⁰⁷⁾ ، ومن التاريخ العربي نجد ألفاظاً من مثل : المنذري⁽²⁰⁸⁾ ، إياس⁽²⁰⁹⁾ ، وعروة الوفاد⁽²¹⁰⁾ ، ومن التراث العربي ، العصا بدء قرعها للحليم⁽²¹¹⁾ ، مأخوذة من المثل العربي " إنَّ العصا قرعت لذي الحلم !!

وقد شكلت ألفاظ ابن زيدون ضمن مواقعها التي جاءت فيها امتداداً للبناء اللغوي الذي أراده الشاعر ، فتدّ عند الحاجة إليها دون تكلف أو عناء ، ليبرز تلاحمها مع بنية النص وتداخلها بالبنية الدلالية واللغوية ، وكيف كانت تكتسب معنىً جديداً غير المعنى

المعجمي منحها إياه سياق النص الذي وجدت فيه ، ففي حديثه عن أموره الحياتية والنفسية ، يطفو على السطح ألفاظ الحزن ، المرض ، الأنين ، والشكوى من الدهر والناس خصوصاً في الفترة التي عُرِلَ فيها ، وتشرّد ما بين المدن ؛ فتكتسب معنىً جديداً عن طريق علاقتها بالكلمات الأخرى في السياق الشعري، إذ أن " معنى الكلمة أساساً لا يعتمد على الموقف بقدر ما يعتمد على علاقتها بالكلمات الأخرى" (212)، ففي قصيدته (مرارة الاعتقال) يقول: (213)

أَلَمْ يَأْنْ أَنْ يَبْكِيَ الْغَمَامَ عَلَى مِثْلِي وَيَطْلُبُ ثَأْرِي الْبَرْقُ مَنْصَلَتُ النَّصْلِ
وَهَلَّا أَقَامَتْ أَنْجُمُ اللَّيْلِ مَأْتَمًا لَتَنْدَبَ فِي الْآفَاقِ مَا ضَاعَ مِنْ تَتْلِي
يأخذنا منظر البكاء من خلال نظرة على أجواء قصيدته ونتلمس الحزن العميق ، الذي شكل وأبدى معالمه لفظة مأتم ، مما أضفى على القصيدة ملمح الحزن ، ويظهر ذلك من امتداد كل من اللفظتين (البكاء ، مأتم) : لتشمل ما كان ويكون ، وسيكون ، والقرينة الدالة ، الاستفهام الذي وليه الفعل الزمني (يأن) . مما أظهر امتدادهما في باقي مفردات القصيدة ، فاستخدام الفعل (لتندب) يعبر عن معاناة تتبع من صميم القلب وعن نزيف يدمي العيون .

واستخدامه لفظة (السّامري) - مثلاً - في قصيدته (طبائع النفوس) ، كانت منسجمة مع الموقف المعيش . فرسمت ملامح العزلة والوحدة على أجوائه النفسية، وحياته الخارجية ، يقول فيها (214).

مَا تَرَى فِي مَعْشَرٍ حَالُوا عَنْ الْعَهْدِ وَخَاسُوا
وَرَأُونِي سَامِرِيًّا يُتَّقَى مِنْهُ الْمَسْأَسُ

وتبدو ألفاظ الغربة والحنين بشتى صورها أكثر انسجاماً في السياقات التي وردت فيها ، ومرد ذلك إلى مجيئها ضمن واقع تجربة الشاعر الخاصة ، فكانت أقرب إلى دلالات التجربة ، ومن ذلك قوله (215):

قَدْ مَلَأَ الشُّوقُ الْحِشَاءَ نُدُوبًا
فِي الْغَرْبِ إِذْ رُحْتُ بِهِ غَرِيبًا
عَلِيلَ دَهْرِ سَامِنِي تَعْذِيبًا
أَدْنَى الضَّنَى إِذْ أَبْعَدَ الطَّبِيبَا

لغة الحب :

للغة الحب في ديوان شاعرنا بروزٌ منذ بواكير حياته الشعرية، قطعت معه شوطاً طويلاً ، وسأيرت كافة مراحلها ، وطبعت معظم تجاربه بطابع السلاسة والرقّة .

ويشكل الحب ومفرداته ما يقرب من ثلث ديوان ابن زيدون سواء أكان غزلاً تقليدياً أم في مطالع قصائده المدحّية ، أم كان مستقلاً مقصوداً لذاته .

إنّ لغة الحب في ديوان شاعرنا تمثل أكبر لغة لها حضور في قاموسه الشعري، فقد احتفى ابن زيدون واعتنى بلغة الحب كما العاطفة نفسها ، فالحب عنده تجربة أكثر منه فلسفة وأقوالاً ، وتبعاً لذلك كانت لغته تمثل لوناً جديداً في التعبير عن لواعج الحب ، فتختلط بطبعه وتمتزج بخلجات الذات المُبدعه تثير ذكرها ومشاعرها ، وتشاركها في لوعتها حيناً ، وتستعصي عليها حيناً آخر،⁽²¹⁶⁾ وظهر هذا من خلال العديد من قصائده مثل : (أمال وآلام) ، (مجالّي الزهراء)، وغيرها من القصائد ، ولا يفوتنا القول بأن عناوين بعض قصائده تشكل أحد مظاهر هذا الاحتفال .

وقد قام الباحث بإجراء دراسة إحصائية تقريبية للحب ومفرداته في ديوان الشاعر حيث ترمي الدراسة إلى استقصاء مفردات الحب ، وتوظيفها ضمن قصائده ، كما تهدف إلى بيان مخزونه اللغوي بما يخدم عواطفه ومشاعره ، فقد حرص شاعرنا على توفير سياق ملائم للغته ، لغة تتعالى عن الدنيء الوضع ، وتسمو إلى الرفيع من المعاني لتكون بذلك لغة حضارية تعبر عن مشاعره بأجمل أسلوب ، لغة تمتزج فيها لغة الجسد بسمو الروح .

وتشمل دراستنا للألفاظ الدالة على الحب ما تكرر من وحدات معجمية اختصت بالدلالة على لغته في الحب وينضوي تحت لوائها ما ورود للتعبير عن مشاعر الحب.

وفيما يلي إحصاء لمفردات الحب في ديوان ابن زيدون ، مع ذكر رقم تقريبي لعدد مرات ذكرها :

الضنى :	4	الحسن :	3	الكاف :	3
الأمل :	11	أحور، أغيد :	3	الصَّبابة :	9
الذكرى :	4	الجفاء :	8	اللقاء :	4
الوفاء :	3	الخليل :	3	الوداد :	18
التشبيب :	1	الشوق :	31	الفؤاد :	10
الغرام :	3	السلو :	14	الشغف :	3
ذوب :	3	القلب :	31	تقبيل :	2
العهد :	14	اللحظ :	2	سلطان الهوى :	1
الوجد :	1	الأرق :	2	الشجن :	2
الصَّبوة :	1	الإخلاص :	2	الحيرة :	1
أوطف :	1	الحب :	31	تائم :	2
التداني :	1	النوى :	5	العيون :	1
الرقة :	1				

إن غزل ابن زيدون وقصائده في الشكوى من الحبّ قد انتج عواطف إنسانية خالدة مستمرة قائمة في إنسانيتها عبر الأزمنة والعصور⁽²¹⁷⁾ ولا شك في كون لغته قد أسهمت في خلوده ، لغةً مكنته من صوغ ما يكتنفه من مشاعر الحب والهيّام ، ولكن صياغة المعاني وتلبسها بحُلّ جديدة قائمة على الخلق والإبداع هو ما يميز لغة الشاعر في كافة السياقات .

ويعدُّ إفصاح الشاعر عما يعاني من الجوى وحرقة القلب ، وهيّام الروح أول سمة تجسد تجربته العاطفية ، حيث قال معبراً عن تعلقه ، وانجذابه لحبيبه الذي تلبّس بالأمني فلم تتجاوزه⁽²¹⁸⁾.

أنى أضيع عهدك ؟ أم كيف أخلف وعدك ؟
وقد رأتك الأمني رضى فلم تتعدك .

فألفاظه تنمو وتتطور ، متزامنة مع درجة تأجج الحب وتأزمه ، فهي تستمد غذاءها من نفسيّة مخصبةً بالحب ولواعجه، فكان يسمو بعباراته وعواطفه فينزلهما أسمى منزلة فيقول⁽²¹⁹⁾:

لَهُ خُلِقَ عَذَبٌ ، وَخُلِقَ مُحَسِّنٌ وَظُرِفَ كَعُرْفِ الطَّيِّبِ أَوْ نَشْوَةِ الْخَمْرِ
يُعَلِّلُ نَفْسِي مِنْ حَدِيثٍ تَلَذُّهُ كَمَثَلِ الْمُنَى وَالْوَصْلِ فِي عَقَبِ الْهَجْرِ
ولقد تميز ابن زيدون عن الكثيرين في موضوعاته الشعرية المختلفة ، بحيث
اتخذت هذه الظاهرة شكل مذهب خاص استقل به ، وقد ارتقى بلغته فأصبحت
ألفاظه ومعانيه عاطفية قريبة ذات لون نفسي وطبعي ، وجعلنا نحسُّ هذه اللغة
ونعجب بها ونتأثر بأبعادها في معظم قصائده .

ونشهد في تلك اللغة صور الحنان والشوق ، الذي تمازج بجمال الطبيعة
وأحاسيس الإنسان مما زادها جمالاً ورقةً، فيقول (220):

إِنِّي ذَكَرْتُكَ بِالزَّهْرَاءِ مُشْتَقًّا وَالْأَفْقُ طَلَقٌ ، وَمَرَأَى الْأَرْضِ قَدْ رَاقَا
وَلِلنَّسِيمِ اعْتِلَالٌ فِي أَصَائِلِهِ كَأَنَّمَا رَقَّ لِي فَاعْتَلَّ إِشْفَاقَا
وَالرُّوضُ عَنْ مَائِهِ الْفُضِيِّ مُبْتَسِمٌ كَمَا شَقَقْتَ عَنِ اللَّبَاتِ أَطْوَاقَا

ولو تأملنا هذه اللغة لوجدنا فيها ما يوحي بالكثير من الانفتاح ، فكانت تمثل
العصر الذي ذكرت فيه ، حيث المجاهرة باللذات ، فلا نجد فيها لغة الحياء
الشرقي في تعامله مع الحب ، فكان يلح ويصرح بشكل تتمازج فيه المشاعر
الروحانية بنبضات الجسد ، والظفر بما يبهج القلب ، فيقول (221):

فَرَشَفْتُ الرُّضَابَ أَعَذَّبَ رَشْفٍ وَهَصُرْتُ الْقَضِيبَ أَلْطَفَ هَصْرِ
وَنِعْمْنَا بِلَفِّ جَسْمٍ بِجَسْمٍ لِلتَّصَافِي - وَقَرَعِ ثَغْرٍ بَثْغَرٍ

وعلى هذا الأساس لا يثير استغرابنا وجود مفردات الحب الجسدي في ديوانه
في عصر تغنى بالمرأة وأوصافها ، مثل (222):

فَلَوْ أَنَّ الثِّيَابَ نَزَعْنَ عَنِّي خَفِيتُ خَفَاءَ خَصْرِكَ فِي الْوَشَاحِ
أَبْرَزَ الْجِيدَ فِي غَلَائِلِ بَيْضٍ وَجَلَا الْخَدَّ فِي مَجَاسِدِ حُمْرٍ (223)

وقد تطورت لغة الحب لدى ابن زيدون على نحو يواكب تأزم علاقته
بمحبوبته وتأجج عواطفه ومشاعرها نحوها ، وانتقاله من طور الحب ، والوصل ،
إلى طور آخر سمته القطيعة والهجر ، فزاد تجربته إحساساً ، فأصبحت أكثر عمقاً

وشفافية ، فمن قوله أحببتنا إني بلغت مؤملي / وجاء يهينني البشر بقربه . إلى اللوعة والمرارة في قوله : أضحى التتائي بديلاً من تدانينا .

وبدت لغة الطبيعة بكل تفاصيلها ملاذاً تعبيرياً يلجأ إليه الشاعر ، فكان يصور آلامه وهمومه بلغة تمضُ حُزناً وشوقاً ، فتضطرم في نفسه العاطفة والحنين لأيام الوصل التي قضاها بصحبتها ، فيقول : (224)

وللنسيم اعتلالٌ في أصائله كأنما رقّ لي فاعتلّ إشفاقاً
وأيضاً (225):

الشمسُ أنتَ ، توارتُ عَنْ ناظري - بالحجابِ
كما يقول (226):

سَتبلى الليالي - والوداد بحاله جديداً - وتفنّى ، وهو للأرضِ وارثُ
ويستمر في تعلقه بمحبوبته على الرغم من القطيعة التي تألب عليه حياته والأشواق الجافة التي تتغص معيشته ، وقد استطاع من خلال الصورة المغرقة بالحنن ، التي رسمها للطبيعة وهي تشاطره شوقه وأحزانه ؛ أن يثير العواطف الكامنة في أعماقه .

ونلمس لغة الطبيعة وهي في حالة عدم الرضا ، كما كانت في مشهد الفرح إذ يقول : (227)

أَلَمْ يَأْنْ أَنْ يَبْكِيَ الْغَمَامُ عَلَى مِثْلِي ؟ وَيَطْلُبُ ثَأْرِي الْبَرْقُ مُنْصَلَّتِ النُّصْلُ ؟
وهلاً أقامت أنجُمُ الليلِ مأتماً لِتَنْدِبَ فِي الْآفَاقِ مَا ضَاعَ مِنْ تَتْلِي
وقد تبدلت أحوال شاعرنا ، واصبح للحب طعم آخر ، فأصبحت صبغة الأسى والحرمان تصبغ ألفاظه ، فيقدّم لنا إحساسه لحظة تذكّره بلغة تنبض ألماً ، وتنزف حزناً ، فما بقي غير التمني ، والتوجد ، رفيقاً له ، فيقول (228):

يَا هَلْ أَجَالِسُ أَقْوَاماً أَحْبَبُهُمْ ؟ كُنَّا وَكَانُوا- عَلَى عَهْدٍ - فَقَدْ ضَغْنُوا
أَوْ تَحْفَظُونَ عُهْوداً لَا أَضِيعُهَا إِنَّ الْكِرَامَ - بِحِفْظِ الْعَهْدِ ، تُمْتَحَنُ

وتظهر علامات الحزن المتشكلة في صورة الاستفهام ، الموحى بمعنى التمني المشوب بالاستحالة ، الذي ارتكز على النداء محذوف المنادى الذي يُراد منه الاستصراخ والتنبيه على ما بعده (229).

ويمضي بنا الشاعر في تصوير حالته ، إلى حيث نكون أمام لغة القهر
والفراغ ، لغة يرفضُ بها النبض للفراق ، تحيل الشاعر إلى ليل بطيء الكواكب ،
وأشواق حارقة ، يقول (230):

مُنِيَّة الصَّبِّ أَغْثِي	قَدْ دَنْتَ مِنْي الْمَنُونُ
وَأَرْحَمَنَ صُبًّا شَجِيًّا	قَدْ أَذَابَتْهُ الشَّجُونُ
لِيْلُهُ هَمٌّ وَغَمٌّ	وَسِقَامٌ وَأَنِينٌ
شَفَهُ الْحُبُّ فَأَمْسَى	سَقَمًا - لَا يَسْتَبِينُ

وبهذا تكون لغة الشاعر في نصّه الشعري شاهد على تجربة مُبدعه" ويكون
الأسلوب واقعاً لفظياً وفنياً ممتزجاً كل الامتزاج بشخصية المُبدع وسمات معاناته
النفسيّة والفكريّة ، وهو ما يُعطي لتجربة الشاعر الإيقاع والطابع
الشخصي " (231).

لقد كان ابن زيدون يتمتع بالأحاسيس المُرَهفة والعميقة ، وكان عالمه الخاص
حاضراً في نصوصه ، وكان يخلع مشاعره وأحاسيسه على واقعه ، فيأتي هذا
الواقع مصوراً بالعاطفة ، ويتداخل لديه الفكر والوجدان، والمضمون بالصورة فإذا
أخرج نصه الإبداعي يكون كُلاً لا يتجزأ عن بعضه .

لغة الزمن :

يمثل الزمن في عالم القصيدة أحد أهم العناصر في التشكيل البنائي من خلال
إحساس الشاعر بحركة الزمن والتأثر بها ، سواء أكان سلباً أم إيجاباً ، ويرتبط
التشكل الزمني في النص بالأفعال وأزمانها ارتباطاً وثيقاً بتصورات الشاعر التي
يرسمها من خلال السياق الزمني ، أو ما له صلة بطبيعة الإحساس بالزمن الخارج
عن أجواء النص الشعري .

فالزمن هاجس له أثر عميق في النفس الإنسانية ، يترك بصماته واضحة في
أعمالها السلوكيّة والفكريّة ، ويكون جلياً في إبداعاتها المختلفة ، وحين ندرس
الزمن في نص شعري ، فإننا نعني الزمن بأقسامه المتعددة (الماضي، والمضارع،
والمستقبل). ومدى ترابطها فيما بينها، وتسلسلها، فالماضي أساس الحاضر

المتوثب نحو المستقبل. ويقسم الزمن إلى قسمين أحدهما : الزمن الروائي، فلا تنزل الحكايات في أزمنة معينة فيأتي بها ليغرض الإخبار بالوقائع (232). وثانيهما: الإحساس بالزمن وحركته ومدى تغلغله في نفسية المبدع وألفاظه.

وتشمل دراستنا للألفاظ الدالة على الزمن ما تكرر من وحدات معجمية اختصت بالدلالة على زمن ما مثل ، الدهر ، النهار ، اليوم وغيرها ، وتشمل أيضاً ألفاظاً وردت للتعبير عن التبدلات والتحويلات الزمنية ، وأخرى تدل على الاستمرار في الزمن والتواصل فيه ، ونحاول دراسة الأفعال باعتبار دلالتها الذاتية على الزمن ، وفيما يلي إحصاء لتلك المفردات :

الدهر :	40	الأمس :	4	الزمن :	26
الشهر :	4	الأيام :	29	الساعة :	3
الأصيل :	8	المساء :	2	الصباح :	12
الفجر :	3	الليل :	27	الربيع :	3
الضحى :	4	الأسبوع :	3	كانون	1

أما ما دلّ على التبدلات الزمنية فيمكن فيما أورده من أفعال تتعلق بذلك الحقل ، وكانت إلى قدر كبير تعبّر عما أصابه من تحولات في الجوانب الاجتماعية والسياسية ، وهذه الأفعال هي :

كان :	103	أمسى :	7	أصبح :	13
صار :	3	غدا :	10	أضحى :	14
بات :	2				

ويتجلى إحساس الشاعر بالزمن في ديوانه من خلال تشوّقه لسالف أيامه ، ورفضه للحظة الحضورية ، وخوفه من المستقبل ، فالزمن هاجس يورق أعماق كل إنسان . وستعرض الصفحات القادمة موقف ابن زيدون من الزمن باتجاهاته المختلفة التي وقعت تحت عنواني : (الماضي ، الحاضر).

أولاً : الماضي :

لم يكن من الصعب التعرف على النظرة الفاحصة والدقيقة للزمن عند شاعرنا فبعين الخبير ، وبإحساس الشاعر ، يحسُّ بتحقق الحاضر بوساطة الماضي الذي يشكل اللبنة الأساسية للحاضر والنواة له (233).

شكّل الماضي جزءاً كبيراً من حياة شاعرنا ، بل يعدُّ المفصل الرئيس لحياته فمنه يبدأ وإليه ينتهي بوابل من الشوق مستعر ، فالماضي الجنة التي يهرب إليها ويتقيأ ظلالها بعيداً عن جحيم الحاضر كلما اشتدت به الأهوال . فيقول (234):

إِنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يُضْحِكُنَا أَنْسَاءً بِقُرْبِهِمْ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا
متعجباً من لحظته وزمنه فما كان في الماضي يبعث في نفسه السرور هو
الذي أحزنه وأبكاه ، ولذلك نرى نغمة الحزن المسترسل في ألفاظه التي طبعها
الزمن بذاك الطابع .

ويبقى الماضي يمارس طقوس السيطرة الحركية والحسية في أعماق الشاعر
فيبعث فيها الشجون كلما اشتد به الحاضر السلبي ، فيندفع نحو الماضي مستجداً
ومستجدياً لأيامه الغابرة علَّ أن يكون في ذلك سلوة لنفسه الممعنة في الحزن ،
فيقول : (235)

يَا هَلْ أَجَالِسَ أَقْوَاماً أَحْبَبُهُمْ كُنَّا وَكَانُوا - عَلَى عَهْدٍ - فَقَدْ ضَغِنُوا
فاستخدم (كنَّا ، وكانوا) بما تضيفه من معاني العطف والحنينية في نفس
المتلقي ، وردَّ كلَّ الأفعال في المقطع الثاني :

أَوْ تَحْفَظُونَ عُهُوداً لَا أَضِيعُهَا إِنْ الْكَرَامَ - بِحِفْظِ الْعَهْدِ - تُمَتِّحُنْ
(تحفظون ، أضيعها ، تمتحن) إلى الزمن الماضي ، وارتبطت به وجعل
حركة الزمن تتوقف ضمن دائرة الماضي الذي يسعى من خلال مفرداته أن يستعيد
بعضاً منه .

والزمن في قصائد ابن زيدون ليس زمناً يتقاطع مع الزمن الواقعي ، بل على
الأغلب نجد أنه زمن ممتد تتدرج منه اللحظة الماضية إلى اللحظة الراهنة التي
ويعيشها (236)، فينتقل الإحساس عبر الزمن فيخلق ما يشبه حالة الالتحام بين

الزمين مما يؤدي إلى إنتاج أشواق وعواطف عميقة وممتدة، وهي ما تسبب له حالة الاضطراب والقلق العاطفي .

ويتأسى الشاعر من زمنه المرفوض بالعودة إلى زمن السيادة والألفة زمن الوصل ومجالسة المحبوبة ، فيملاً الحاضر الخاوي بالماضي التليد ، ويستحضره ليصبح جزءاً من الحاضر ، قال في ذلك (237):

مَعَاهِدُ لَهْوٍ لَمْ نَزَلْ فِي ظِلَالِهَا تُدَارُ عَلَيْنَا - لِلْمُجُونِ - مُدَامُ
زَمَانٌ : رِياضُ الْعَيْشِ خُضِرَ نَوَاضِرُ تَرِفُ ، وَأَمْوَاهُ السُّرُورِ جِمَامُ
ويستغرق شاعرنا في الزمن المنصرم مستذكراً ، ومتغلغلاً في أعماقه ليصل إلى ما يبعث السرور في نفسه ، ويبقى كذلك حتى يقول (238):

فَمَا لَحِقَتْ تِلْكَ اللَّيَالِي مَلَامَةً وَلَا نَمُّ مِنْ ذَاكَ الْحَبِيبِ ذِمَامُ
ثانياً : الحاضر (الواقع)

لم يكن الماضي في البناء الزمني ، وحده من أسهم في التركيب الحدتي لحياة شاعرنا ، فقد كان الحاضر مناط الحركة والأهمية، إذ كان يستعين من الماضي لتشكيل الحاضر وفق ما يتمنى ويطمح .

لقد خلق شاعرنا من خلال سعيه إلى إيجاد الطمأنينة في زمنه نوعاً من التزامن بين عناصر الزمن (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) ، بحيث تبدو كأنها متعاصرة، وكان ابن زيدون من خلال محاولته في إعادة بناء ذاته بما تختزنه الذاكرة يسعى لتجاوز الحدود الفاصلة بين عناصر الزمن ، وهذا ما يسمى بمصطلح (اللازمانية) (239).

فالحاضر عند شاعرنا يعبق بالماضي ، فجاءت تراكيب الحاضر وصيغته في أغلبها في سيادة تراكيب ابتدأت بالماضي . " ذلك يسهم في تغيير دلالاته الزمنية من الحاضر إلى ذلك الوارد في سياقه " (240) وفي ذلك يقول (241):

لَمَّا بَدَا الصِّدْغُ مَسْوِداً بِأَحْمَرِهِ أَرَى التَّسَالُمَ بَيْنَ الرُّومِ وَالْحَبَشِ
لَوْ شِئْتَ زُرْتِ - وَسِلْكَ النِّجْمُ مُنْتَظِمُ - وَالْأَفْقُ يَخْتَالُ فِي ثَوْبِ مِنَ الْغَبَشِ
ويعيش ابن زيدون في نسقه الزمني زمناً دائرياً يسير من الحاضر النقاء بالماضي ثم الرجوع ، وهذا بدوره يضيف على شعره سمة الالتفات حول الجانب

المتجاوز من حياته، وتظهر صورة العجز عن الإفلات والهروب من إرهاصات مشاهدته الأولية ومن خلال دائرية الزمن يتجلى الموقف ، والحال المعيش ، ففي قصيدته التي يخاطب فيها أبا الوليد يقول (242):

زَمَنْ كَمَا لَوْ الرِّضَاعُ تَشَوْقُ ذَكَرَاهُ الْفَطِيمُ
أَيَّامُ أَعْقَدُ نَاطِرِي بِذَلِكَ الْمَرَأَى الْوَسِيمُ
فَأَرَى الْفِتْوَةَ غَضَّةً فِي ثَوْبِ أَوَاهِ حَلِيمُ

ونلمس ذلك الإحساس بالضيق من الحاضر المعيش ، الإحساس الذي في قصائده الشاكية ، لأن ابن زيدون أخذ يحسُّ بأن هذا الحاضر ليس إلا للفقد ، فيلجأ للماضي يشدّ به أفكاره ، ويستلهمه ليكسر خوفه الذي راح يمتد من حاضره إلى المستقبل فيقول (243):

أَلَا إِنَّ ظَنِّي بَيْنَ فِعْلَيْكَ - وَاقِفٌ وَقُوفَ الْهَوَى بَيْنَ الْقَطِيعَةِ وَالْوَصْلِ
فَإِنْ تُمَنِّ لِي فِيكَ الْأَمَانِي فَشِيمَةٌ لِذَلِكَ الْفَعَالِ الْقَصْدِ وَالْخُلُقِ الرَّسْلِ
فألزمن الحاضر المدلول عليه باستخدام اسم الفاعل (واقف) ليس إلا رمزاً للضعف والعجز حيال الموقف ، فلا يستطيع الشاعر فعل شيء غير الوقوف لانتظار ما سيؤول إليه حاله؛ وفي لحظة عجزه تتحرك كل الظواهر لتعزز إحساسه بالعجز فيحس بالفقد الناجم عنه، لكن ارتباط الحاضر بإحساس العجز يتحول إلى استشراق للمستقبل الذي يحمل بقية من أمل في استرجاع ما كان، ويحمله إلى هذا ما يراه من مزايا الأمير المتوسمة بأرفع الأخلاق وأعذبها .

وبهذا يكون المساق الزمني في أشعار ابن زيدون ، دالاً من دوال عمق الإحساس بالزمن في نفسيته ، حيث لمسنا لغته الموجهة التي تكونت بالشغف بالماضي ، والخوف من الحاضر الأليم .

المستوى التركيبي في شعر ابن زيدون أولاً : الإنشاء والخبر .

ينقسم الكلام من حيث المعنى الذي يفيد به إلى خبر وإنشاء؛ أما الخبر فيعرفه أهل اللغة بأنه كلام يمكن من خلاله إكساب المتلقي أمراً ما سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، لم يكن معلوماً لديه عند تلقيه ، ويسمى في هذه الحالة فائدة الخبر ، وإن كان القصد من وراءه إعلام المخبر به بأننا على علم بذلك يسمى لازم الفائدة ، ويكون الخبر محتملاً للصدق والكذب على اعتبار مطابقته للواقع أو عدمها⁽²⁴⁴⁾.

وأما الإنشاء ، فهو كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته ، وهو على قسمين: الإنشاء الطلبي ما يستدعي مطلوباً كالأمر ، والنهي ، والاستفهام . والإنشاء غير الطلبي، وهو ما لا يستدعي مطلوباً ، كصيغ العقود وألفاظ القسم والتعجب⁽²⁴⁵⁾.

وما يعنينا في هذا المجال هو دراسة تلك الأساليب من خلال شعر ابن زيدون نستبر دلالتها البنائية ، وعلاقتها على المستوى المعنوي، وخصوصاً الأساليب الإنشائية التي كانت بالنسبة له عين ثرة على مستوى التصوير ، وأساليب التعبير.

الاستفهام :

الاستفهام هو السؤال ، والاستفسار لغرض الفهم والتوضيح ، ويتم هذا باستخدام ألفاظ مخصصة ، مثل : الهمزة ، وهل ، وما ، ومن ، وكم ، وأي وأنى، وحتى ، وغيرها من الألفاظ .

وتأتي أدوات الاستفهام بمعنى شمولي لكل معنى يستفهم عنه ويخرج الاستفهام إلى معانٍ تستفاد من السياق والقرائن وهي كثيرة يهمنها منها ما وقع في ديوان شاعرنا ، وبيان كيف وظف الاستفهام في شعره ليكون ظاهرة أسلوبية مميزة في ديوانه.

الاستفهام في ديوان ابن زيدون

من أساليب التعبير التي سخرها الشاعر لخدمة نصه الشعري ومخاطبة الآخر الأسلوب الاستفهامي الذي شكّل ظاهرة أسلوبية على المستوى البنائي والفني في قصائده .

ولا تخفى أهمية الاستفهام في ديوان ابن زيدون من خلال المساحة الواسعة التي يشغلها في موضوعاته الشعرية المتنوعة ؛ فقد استخدمه ليكون مجرى تعبر منه جملة الأحاسيس والمشاعر .

وقد جاء الاستفهام عند شاعرنا في عدة حروف ، وأسماء مثل : أي ، كم ، كيف ، ما ، الهمزة ، ومتى ، وأنى ، وأين ، وأي ، وهلاً .

ففي غزلياته كان للاستفهام حضور بارز استغرق شاعرنا في ذلك كافة الأدوات التي ذكرنا ، وقد عبّر من خلاله عن معاني الشوق والعشق الشديدين والتأكيد على حقيقة الأمر ، يقول مستخدماً (هل) (246):

وما زال لمعُ البرقِ - لمّا تألقا

يَهيبُ بِدَمْعِ الْعَيْنِ حَتَّى تَدَقَّقَا وَهَلْ يَمْلِكُ الدَّمْعُ الْمَشُوقُ الْمَصِيبَا

وجاءت هل بكثرة في باب الغزل وتحمل نوعاً من خطاب العقل والنفس ، واستنفار التفكير ، وتفيد طلب تعيين الثبوت ، أو النفي " (247)، وجاء الاستفهام هنا ليعكس عدم قدرة الشاعر على السيطرة على ما ينتابه ، وما يشغل نفسه ، وعاطفته، فهو يريد أن يوصل هيامه وشوقه المغرقان في الحزن ، لتتضح معالم صورته النفسية التي يعيشها .

وجاءت هل - التي غالباً ما توصل بفعل لفظاً وتقديراً - قبل جملة اسمية وقلماً تأتي كذلك . " ولا تأتي بعدها جملة اسمية إلا لغرض بلاغي كجعل ما سيحصل كأنه حاصل بالفعل " (248) لتفيد معنى التمني ، وهو غريب بعيد عن وطنه وأحلامه فيقول (249):

وهل كَبِدٌ حَرَّى لِبَيْنِكَ تَتَقَعُ

وهل لليالِيكِ الحَمِيدَةِ مَرَجٌ ؟

واستخدم شاعرنا " هل " مع الفعل الماضي لإفادة معنى النفي ، والحث على القيام بالفعل ، يقول (250):

فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مَسَاعِفَ فِيهِ ، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غِباً تَقَاضِينَا
فينفي تقاضي الوصال عن الدهر من خلال استعمال أسلوب الاستفهام الذي
من خلاله عبّر عن تلهفه وشوقه لأيام الوصال .

ومن أدوات الاستفهام التي تلي (هل) في عدد مرات الاستخدام (الهمزة)
وتأتي للتصور وللتعيين في حالة علم المستفهم بمضمون الكلام ، لكنه متردد بين
شيئين فيطلب اختيار أحدهما (251) في هذه الحالة يغلب أن يأتي مع المستفهم عنه
معادل يُذكر بعد (أم)، ولذلك نرى أن الشاعر في استخدامه لتلك الأداة ، لم يكن
يريد معنى التصور ، بل في الأغلب يعني عدم التصديق ، ويخرج الى معانٍ
أخرى ، نحو الاستغراب و الدهشة ، كما في قوله (252):

أتهجرني وتغصُّبني كِتَابِي ؟ وَمَا فِي الحُبِّ غصبي واجتِنَابِي
أَجْمَلُ أَنْ أُبِيحَكَ مُحضٌ وَدِّي ؟ وَأَنْتَ تَسُومَنِي سَوَاءَ العَذَابِ
فالشاعر يستغرب ويتعجب من سلوك محبوبته بعد كل هذا الحب والوفاء ،
أن تقطعه دون اعتبار لأيام الوصل ودواعيها ، ويندهش من مُعادلة الحب الخالص
بالعذاب ، والهجر .

وقد جاءت بمعنى النفي ، كما في حديثه عن غربة الروح مُسائلًا نفسه (253):
أَيُوحِشُنِي الزَّمَانُ وَأَنْتَ أَنْسِي ؟ وَيُظْلِمُ لِي النَّهَارُ وَأَنْتَ شَمْسِي
وجاءت بمعنى التردد والحيرة في خطابه الموجّه لمحبوبته ، فيناشدها عن
سبب القطيعة والجفاء (254):

أَلَمْ اغْتَفِرْ مَوْبِقَاتِ الذُّنُوبِ ؟ عَمْدًا أَتَيْتُ بِهَا أَمْ زَلُّ
أما (ما) و (كيف) فقد جاءتا لإعطاء صورة واضحة عن الحال المعيش،
والألم والحيرة ، وأدّى عدة معانٍ أخرى ، مثل الإنكار والتعجب والاستغراب ،
فكانت (كيف) تحمل بين ثناياها معنى المواجهة الصريحة المشيرة للنفي ، إذ
يقول (255):

وكيف ينساک مَنْ لَمْ يدرِ بعدك : ما طَعُمُ الحیاةِ ، ولا بالبُعد عَنْكَ سَلا
وجاءت ترسم معاني النفي والاستحالة على وجه البيت ، كما في قوله : (256)
فلو أَسْطِيعُ طَرْتُ إِلَيْكَ شَوْقاً وَكَيْفَ يَطِيرُ مَقْصُوصَ الجَنَاحِ ؟
أَمَّا (ما) فتستخدم " للسؤال عن غير العاقل وعن صفات الأدميين وتدخل على
الاسم والفعل وشبه الجملة " (257) كما أنها تخرج إلى معاني الشكوى والعتاب
ويستكشف منها معنى الألم والحيرة. فقد جاءت في ديوان شاعرنا في ثلاثة
مواضع مع الاسم كما في قوله (258):
خَلِيلِي لَا فِطْرَ يَسْرُ وَلَا أَضْحَى فَمَا حَالُ مَنْ أَمْسَى مَشَوْقاً كَمَا أَضْحَى ؟
ومع الفعل في قوله (259):

أَيْنَ ادْعَاؤُكَ لِلوَفَا ءِ وَمَاعَدَا مِمَّا بَدَا ؟

كذلك مع شبه الجملة إذ يقول (260):

كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَأْسُنَا فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا ؟
وكما جاءت تبث معنى الشكوى والعتاب ، وترسم معنى الألم والحيرة على
ألفاظ البيت كله .

وقد استخدم ابن زيدون في ديوانه شتى أدوات الاستفهام تبعاً للحالة الشعورية
ودفقاتها، وتناسباً مع المقام ومطابقة كلامه لمقتضى الحال، ففي الإخوانيات نرى
كيف لعب الاستفهام دوراً بارزاً ، إذ جاء به للتعبير عن شوقه للصديق وحزنه
وألمه على فراقه كما جاء في ردّه على رسالة صديقه أبي عامر بن مسلمة : يقول
فيها (261):

وهل أنسى لَدَيْكَ نَعِيمَ عِيشٍ كُوشِي الخَدَّ طُرَّرَ بالعَذَارِ ؟
وساعاتٍ يَجُولُ اللّهُوُ فِيهَا مَجَالُ الطَّلِّ فِي حَدَقِ الْبَهَارِ ؟
وكيف دَلَّتْ (هل) على عدم وقوع النسيان لأنها " يطلب بها التصديق فقط ،
أي معرفة وقوع النسبة أو عدم وقوعها (262)، أي أنسى عشتك وزمنك الذي ينعم
باللهو ويعبق بالجمال .

ووظف ابن زيدون الاستفهام الاستنكاري في شعره بهدف عتاب الصديق
والتعبير عما يكن له من شوق واحتفاظ بذكريات العمر ، فالصدّاقة عند شاعرنا

شيء مقدس يمتزج فيها الود بالهيام، ويظهر ذلك في قصيدته التي بعثها لصديقه
أبي القاسم بن رفق التي يقول فيها (263):

مَنْ عَذِيرِي مِنْ رَيْبِ دَهْرٍ خُونٍ ؟ وَكُلُّ يَوْمٍ أُرَاعُ مِنْهُ بَغْدِرِ

.....
هل لحالي زَمَانِنَا مِنْ رَجُوعٍ ؟ أم لِمَاضِي زَمَانِنَا مِنْ مَكْرٍ ؟
أَيُّنَ أَيَّامِنَا ؟ وَأَيُّنَ لَيَالٍ كَرِيَاضٍ لِبَسْنِ أَفْوَافِ زُهْرٍ ؟
فنشهد كيف التحم العتاب بالشوق ، باستخدامه (أين) وهي موضوعه
للاستفهام ويطلب بها تعيين المكان (264) وهو ظرف يستفهم به عن المكان
الذي حصل فيه الشيء (265).

وقد خرج الاستفهام في إخوانياته إلى غرض مدح الصديق والرفع من مكانته
وقدره. يقول في قصيدته التي بعثها إلى صديقه الوفي أبي عبد الله بن عبد
العزیز (266):

أَيُّمَجْدِكَ الْعَمَمَ الَّذِي نَسَقَ الْحَدِيثَ مَعَ الْقَدِيمِ ؟
أَمْ ظَرْفُكَ الْحَلُو الْجَنَى أَمْ عَرِضُكَ الصَّافِي الْأَدِيمِ ؟
فنرى ذلك الحشد المتتابع في الصفات الذي دعم به ابن زيدون استفهامه الذي
كشف عن كثافة شعوره بالإكبار تجاه صديقه وانعكس من خلال لغته الدالة .
وفي الرثاء لعب الاستفهام دوراً كبيراً ومهماً وكان الغرض الأساسي منه
إظهار الذهول وإعلان الفجعة والوفاء للميت. يقول في قصيدته التي يرثي فيها
صديقه ورفيقه أبا بكر بن ذكوان (267):

مَنْ لِلْعُلُومِ ؟ فَقَدْ هَوَى الْعِلْمَ الَّذِي وَسِمَتْ بِهِ أَنْوَاعُهَا الْأَغْفَالُ
مَنْ لِلْقَضَاءِ يَعْزُّ - فِي أَثْنَائِهِ - إِیْضَاحَ مُشْكَلَةٍ لَهَا أَشْكَالُ ؟
مَنْ لِلْيَتِيمِ تَتَابَعَتْ أَرْزَاؤُهُ ؟ هَلَّاكَ الْأَبُّ الْحَانِي وَضَاعَ الْمَالُ
فقد تكررت (من) في كل بيت ، وهذا يدل على شدة فقدته له ، فلذا تتابعت
الاستفهامات معبرة في حضورها الشكلي والمعنوي عن أسى وحرقة تكتنف النفس

وتلفها، وقد شكّل حضور (مَنْ) تستدعي مطلوباً غير حاضرٍ في الأبيات ، وجوداً حزيناً يغلف متماتها اللفظية التالية لها .

وبرزت (الهمزة) لتعبر عن التحسر وهول الفجيرة فنراه متحسراً والناس تشاطره فعله في قوله معزياً أبا الوليد (268)

أنفس نفس- في الورى- أقصد الردى ؛ وأخطر علق- للهدى- أهلك الدهر ؟
فقد حققت همزة الاستفهام في صدر البيت قدراً كبيراً من الاستفراغ الشعوري المتضمن عدم القدرة على استيعاب معطيات الحدث الواقع ، ولأجل ذلك كان وجود الهمزة لطلب التصور ، ولذلك حضرت في البيت من غير (أم) المعادلة ، وفي هذا دلالة على أن شاعرنا لم يرد طلب التعيين في استفهامه ، بل لإظهار فجيعته وعجزه عن إدراك ما حصل .

وفي مدائحه يختلف الاستفهام عن باقي الأغراض التي قال فيها - كمّاً ، ومعنىً وكان أسلوباً مقصوداً في هذا الغرض ، ومقصداً يذهب فيه كل مذهب .
ففي مخاطبته لممدوحه استطاع أن ينفذ إلى أعماق المعاني التي تتحقق من خلال الأسلوب الاستفهامي ، فيضفي عليه صفات الكرم ، والمجد ، والمنعة ، يقول (269)
أَيَسُّ مِنْ مُسَاعَفَةِ اللَّيَالِي وَأَنْتَ - إِلَى نَهَايَتِهَا - سَبِيلُ ؟

فأخرج الاستفهام بهمزته إلى معانٍ عديدة تدور في فلك التعظيم والتمجيد، فمن طلب التصديق في يأسه من نعم الحياة إلى إنكار زوالها تحقق معنى السمو والكرم في ممدوحه.

كما لم يقف في مدحه عند حدود السمات الروحية والنفسية ، فممدوحه بلغ درجة عالية من الإحكام مما حدا به أن يستفهم في قالب تمجيدي يبلغ به القمة في ضروب المدح ، فيكون بذلك سلك مسلكاً تعبيرياً يضاهي به فحول الشعراء القدامى، ويقصر عنه الكثير من الشعراء المعاصرين له. يقول مادحاً المظفر بن الأفتس (270)

بِيَانٌ بَيِّنٌ - لِلْسَامِعِ - مَنْ أَنْ مِنْ السَّحْرِ مَا يُسْتَحَل
الاهل سبيلٌ إلى العيب فيه ؟ فَكَمْ عَيْن - مِنْ قَبْلِهِ - مَآكُمَل

فهو يتمنى أن يجد فيه للعيب محلاً فيتقي بذلك شر الحسد والعين فهو ليس
كباقي البشر بل متميز عنهم بما يتمتع به من صفات الكمال الخلقى ، والخلقى
ويقول مستخدماً (هل) : (271)

الأهل جَاءَ مَنْ فَارَقْتُ أَنِي بَسَاحَاتِ الْمُنَى رَقْلُ الْمِرَاحِ ؟
فنرى كيف مكّنت (هل) بحضورها في البيت وصول الشاعر الى ما يطمح
إليه وهو كرم ممدوحه ، ونبله ، مقابل بخل الجمهوري وعدم وفائه فالعمومية في
(هل) هو ما جعلها أكثر تحقيقاً للمعنى، فهي يستعان بها عن سائر الأشياء (272)

ولا يرى ابن زيدون في مدحه للمعتضد ، أي مثل له بين الملوك وينفي
مشابهته بأي منهم وتحقق ذلك من خلال الاستفهام المتمثل في الأداة (متى) التي
بها يطلب تعيين الزمان ، سواء في الماضي أو الحاضر ، أو في المستقبل في
صوره منتزعة من عالم الطبيعة الحيّة لتبرز معالم التعجب الإنكاري ممن يقيس
نفسه بالمعتضد، فيقول (273)

يُرَاقِبُ مِنْهُ اللَّهُ " مُعْتَضِدٌ " بِهِ يَدُ الدَّهْرِ يَقْسُو فِي رِضَاءٍ وَيَرَأْفُ
فَقُلْ لِلْمُلُوكِ الْحَاسِدِيهِ : متى ادّعى سباق العتيق الفائت الشأو مقرف ؟

النداء :

ويعني " طلب المتكلم إقبال المُخاطب بحرف نائب مناب " أنادي " المنقول
من الخبر إلى الإنشاء " (274) ورد النداء بأدواته بمستويات متعددة في شعر ابن
زيدون ، فقد استخدم شاعرنا من أدواته (يا) التي كان لها حضور كبير من بين
قريناتها في أسلوب النداء ، ثم (الهمزة) ، ثم باقي أدوات النداء .

لقد برز النداء في ديوان ابن زيدون ظاهرة اسلوبية بارزة ، تعكس مدى
ارتباطه بالآخر (المُنادى) الذي يتوجه إليه بالخطاب ، وقد انعكست هذه العلاقة
بينهما على شعره وتترجمت من خلال لغته ، لتكون تعبيراً صادقاً عن المشاعر
وعن أبعاد تلك العلاقة .

والمتكلم أو صاحب الخطاب في معظم مواطن النداء هو ابن زيدون ، وهذا
يتسق مع التجربة الذاتية التي يعبر عنها ، فلا يبني في نصوصه الشعرية

شخصيات أخرى تحمل خطابه على السنتها بل صوته ذاتي مجرد في مختلف أنماطه التركيبية .

والطرف الثاني من التركيب (المنادى) هو المحبوبة ، والصديق ، والممدوح ، وتبعاً لذلك سوف تتمحور دراستنا في النداء حول تقسيم موضوعات شعره وفقاً للمنادى آخذين بعين الاعتبار علاقة النداء بالشخص الذي يتوجه بالنداء .
أولاً : النداء مع ولادة (المحبوبة) .

لقد كانت ولادة المنادى الأول في شعر ابن زيدون ، وقد صوّرت أساليب النداء مدى العلاقة المتميزة التي تربط بينهما ، وعكست مشاعر الحب ، والوفاء الذي يكنه ابن زيدون لمحبوبته ، ورسمت ملامح الصبر والإخلاص كعناصر أساسية في التعبير من خلال أسلوب النداء .

وإذا أنعمنا النظر في نداءات ابن زيدون نرى أنه كان في خطابه لولادة وندائه لها يبتعد عن ذكر اسمها فيناديها بما يناسبها من صفات (275) :
يا كوكباً - باري سناه سناءه - تزهى القصور به على الأفلاك
وأيضاً (276)

يا روضة طالما أجنّت لواحظنا ورداً جلاه الصبّا غضاً ونسرينا
ويا حياة تملّينا بزهرتها منى ضروباً ولذات أفانينا
فالمنادى ولادة، إلا أنه نادها بقوله (يا كوكباً)، (يا روضة)، (يا حياة)، وكلها أوصاف تعبق عطراً وتعج ألواناً، وهي مصدر كل حسن جميل وتحمل معنى التفخيم الذي وصل إلى حد المبالغة في وصف المحبوبة.

وهكذا فإننا نتجنب مناداة بعض الأشخاص باسمهم نظراً لمكانتهم العالية بالنسبة لنا، فنخاطبهم من خلال صفات تفيد معاني التمجيد والإعجاب ، ووفقاً لهذا تبلور موقف ابن زيدون من محبوبته في نداءاته .

وظلّت ولادة أبرز من توجه إليهم ابن زيدون في نداءه خلال مراحل حياته الأولى وبقيت مصدر إلهام له ، ولكن العلاقة بينهما بدأت تتخذ أبعاداً جديدة، انعكست على نداءه لها، فقد رأينا في بواكير علاقتهما الغزلية كيف صور النداء توطد العلاقة بينهما ، وتميزها بالحميمية ، والتسامي الروحاني ، إذ يقول : (277)

يا سائلاً عما بنفسي له - تجنياً - وهو به عالم

فقد بلغ الحب في هذا البيت درجته القصوى، وأخذ من وجدانه مكاناً واسعاً، فأحوال العاشق لا تخفى معالمها، وروحه كتاب مفتوح لمن يهوى ويحب، فصار النداء ضرباً من التعجب والدهشة .

وتزداد القطيعة وصورها، وتأخذ لون الحزن العميق فيجفى المحبوب، وتتغير مشاعره ويرحل شاعرنا عن مسقط رأسه ، وتتخذ العلاقة مع الآخر بعداً مغايراً عما سبق من الزمن . فقد كان صد الحبيب بمثابة الصدمة له ، ولذلك اختلت موازين الحب بين الحبيين ، فالحبيب لا يستمع لأنات حبيبه ، ولا يجيبه ، والمحـب سادراً في مشاعره الملهبة، وتبعاً لما حصل يتغير الهدف من أسلوب النداء ويتخذ منحى جديداً يحمل طابع الشكوى والعتاب ، كما يحمل معنى الرجاء، والاستعطاف، يقول : (278)

أغائبة عنّي ، وحاضرةً معي أناديك - لما عيل صبري - فاسمعي
ويناديه مستعطفاً ومعاتباً (279)

يا قمرأ مطلعـه المغرب قـد ضاق بي - في حُبك - المذهب
ومستعطفاً راجياً (280)

يا مُعطِشي من وصالٍ كنتُ وارِدُهُ هل منك لي علّة إن صحت " واعطشي " ويبقى ابن زيدون محافظاً على الودّ القديم ، ويبقى في نداءاته متجنباً ذكر اسم محبوبته استمراراً لما كان عليه أيام وصله ، والسبب يعود إلى احتفاظ شاعرنا لولادة بتلك المكانة العالية ، رغم البعد والجفاء . فاستخدامه لأداة النداء (الهمزة) التي يُنادى بها القريب على الرغم من البعد الحاصل بينهما روحياً ومكانياً، إشارة واضحة على محافظته على الود والوفاء للحبيب .

وللنداء في ديوان ابن زيدون أبعاد مختلفة ، منها ما هو على المستوى الواقعي ، أي أن يتخذ النداء بعده الواقعي فينادي القريب بالأدوات الخاصة بالقريب ، وينادي البعيد بما خُصّص له من أدوات حينها ينزل كل شخص منزلته من حيث القرب والبعد، وهناك النداء على المستوى النفسي والشعوري، أي يستخدم النداء لا من خلال قوانينه وقواعده ، بل من خلال شعوره بالأشياء

والأشخاص ، فينادى القريب بأدوات النداء للبعيد والعكس صحيح ، وكل هذا ينبع من قرب المنادى للشاعر من الناحية النفسية .

ونجد ذلك في ندائه لولادة في مراحل حبه الأولى ، فنلمس ذلك البعد الشعوري في نداءاته ، فكان يخاطبها بقوله : (يا قمرأ) ، (يا كوكبأ) ، بالرغم من قربها منه ، إلا أنه أنزلها منزلة البعيد إجلالاً ، وسمو منزلة .

ولما بلغ الجفاء والتخلي ما بلغ في علاقتهما ، ودبّ فيها الفتور . يضمحل النداء الشعوري ، ليحل النداء الواقعي ، ولتطغى أداة النداء (يا) لنداء البعيد في مناداته لمحبيبته البعيدة شعورياً وواقعياً .

ثانياً : النداء الموجّه لأصدقائه .

لقد توجّه الشاعر إلى أصدقائه بالنداء من خلال قصائده الإخوانية ، وكان أسلوب النداء في تلك القصائد يعكس حميمية العلاقة بين الشاعر والمنادى ، وما كان النداء إلا انعكاساً لمحاولة الشاعر استحضار ذلك الصديق والمقرب منه .

والملاحظ أنّ ابن زيدون في أشعاره تلك ينزل المُنَادى في منزلته الحقيقية متكئاً في ذلك على أداة النداء (يا) المختصة بالنداء البعيد ، فيقول في ردّه على رسالة بعث بها صديقه الوزير الكاتب أبو بكر بن القصيرة (281)

يا سيدي المستبَدَّ من مِقْتِي بِخِطَةِ فَاتَتِ الْحَسَابِ سَعَةً

فقد دلّت أداة النداء (يا) مع مختصها في النداء (سيدي) على علو مكانة الصديق لديه، إذ خصّه بأطيب منزلة ، وأحسن لقب . فأنزله منزله البعيد ليشعره بقربه منه ومكانته عنده .

وكان ابن زيدون في نداءاته يُهمل - أحياناً - أداة النداء ، ويجعلنا نستشفها من خلال السياق ، فيظهر من خلال الحذف معنى التقريب والملاطفة (282) وُدي حذفها من البنية الندائية إلى الاتساق مع الفكرة المطروحة وتدعيم الموقف المقصود من النداء (283)

يقول (284)

طَابَتْ لَيْلَتُنَا الْخَالِيَةَ

فَلْتَسْنَاهَا هَذِهِ التَّالِيَةَ

أَبَا الْمَعَالِي نَحْنُ فِي رَاحَةٍ

فَانْقُلْ إِلَيْنَا الْقَدَمَ الْعَالِيَةَ

ويقول كذلك : (285)

"أبا الحزم" إني - في عتابك - مائلٌ
على جانبٍ - تأوي إليه العُلا - سهلٍ
وأيضاً : (286)

عليك (أبا بكر) بكرت بهمةٍ لها الخطر العالي ، وإن نالها حطٌ
وقد ينزل الشاعر المنادى منزلة القريب ليشعره بقربه ، وحبّه له مستخدماً
(الهمزة) ليثبت شدة استحضاره في ذهنه حتى صار كالحاضر معه لا يغيب عن
الفكر والقلب إذ يقول : (287)

أمولاي بلّغت أقصى الأمل وسوّغت دأباً نساءً الأجل
فجاءت أداة النداء منسجمة مع المعنى المراد من النداء ، ومع ذلك لم يكن
استخدام (الهمزة) في ندائه كثيراً .

ويتضح من رسائله الشعرية الموجهة إلى أصدقائه ، سواء أكانت إخوانية أم
مداعبات ، بروز اسم المنادى فيها ، فنرى المنادى (أبا القاسم) ، و (أبا المعالي) ،
و (أبا الجيش) . يقول : (288)

يا "أبا القاسم" الذي كان ردئي وظهيري - على الزمان وذخري
وقوله أيضاً : (289)

ذخري أبا الجيش هل يقضي اللقاء لنا فيشتفي منك طرفٌ أنت ناظره ؟
ولكن عندما يصل الأمر إلى الحاكم . نرى الصورة تتغير ، فيتجنب ذكر
اسمه فيناديه ، كما في قوله مخاطباً المعتضد : (290)

يا أيها الملك الذي ما في الملوك له عدل
يا ماء مزنٍ ، يا شهاب دُجْنَةً ، يا ليث غيل
يا مَنْ عجبنا أن يَجُودَ بمثله الزمّنُ البخيل

ويعكس هذا ما نفس شاعرنا من تميّز لعلاقته مع المعتضد ، فانعكس على
لغته ، فكانت ليست كالتّي يخاطب بها الآخرين ، فخاطبه بصفات تعكس حبه له -
النابع من حب السلطة - وإعجابه به .

ثالثاً النداء في مدائحه.

توجه ابن زيدون إلى الخلفاء والحكام يمدحهم ويمجد أفعالهم وقد استخدم في سبيل ذلك أساليب عدة ، لبلوغ شأوه ومرامه ، فكان النداء من أهم ما استعمله في نظمه. ونداء الحاكم مكانة متميزة ضمن منظومة ابن زيدون الندائية ، وقد عالجنا في ندائاته الإخوانية بعض مما يختص بمدائحه .

يشكل النداء في مدائح ابن زيدون ظاهرة أسلوبية واضحة يبرز من خلالها أحاسيسه ، ومقتنياته النفسية تجاه ممدوحه، ومن هذا قوله مادحاً أبا الحزم : (291)
" ابا الحزم " الزّمان - بأن تُنتى إذا عُدتّ فواضلكم - بخيلُ
حيث حقق النداء محذوف الأداة كتلة من المشاعر الحميمة التي تحققت من خلال ذلك الحذف بما يوحي بمعاني القرب والألفة بينهما ، ومنح الممدوح مكانة رفيعة .

ونلمس ذلك البعد الشعوري في ندائه لأبي الوليد الجهوري (أيها المختال)
(أيها البحر) ، فجسد حذف الأداة مدى العلاقة ومدى قربهما من بعضهما، كما استخدم الياء المحذوفة التي تستخدم لنداء البعيد ، للرفع من قدر الممدوح وسمو منزلته . فيقول : (292)

أَيُّهَا الْمُخْتَالُ فِي زِينَتِهِ أَنْتَ أَوْلَى النَّاسِ بِالْخَالِ فَخُلْ
وأيضاً :

أَيُّهَا الْبَحْرُ الَّذِي مَهْمَا نَقِسُ بِالْأَنْدَى يُمْنَاهُ فَالْبَحْرُ وَشِلْ
ويبقى ابن زيدون في ندائه للحاكم متجنباً لذكر اسمه ، ومضفياً عليه صفات تدل على شيمه ، كما أسلفنا ، ففي ذلك يتحقق معنى الإكبار والتعظيم وهذا موقف شاعرنا من ممدوحه ، فينادى ابا الوليد بالبحر ، والمختال .

وهكذا شكل النداء جزءاً مهماً في شعر ابن زيدون المدحي ، وكان يسعى من خلاله إلى تشكيل شعوره من خلال قوالب تبدي المعنى بأجمل صورة .

وكان ابن زيدون بشكل عام يراوح بين استخدام أدوات النداء من خلال استخدام أداة النداء التي ينادي بها البعيد ، لمناداة القريب ، وكذلك أدوات القريب

لنداء البعيد ، أو حذف الأداة ، وكلّها تصب في مجرى إظهار الممدوح بأبهى الحل، وإبراز مشاعره بأسلوب خاص .

الأمر والنهي :

يبرز دور الأمر في ديوان الشاعر من خلال الدور الكبير الذي يلعبه في التعبير عن مشاعره ، واضطرابات ، وتقلّب حالاته النفسية ، فمن خلاله اتضحت لنا العديد من ملامح علاقته بالآخر ، وتراعت لنا مشاعر المحب ، وشوقه وألمه لمن فارق .

وجاء الأمر ليعبر عن مجمل تلك المعاني ، فقد سخره ليكون حلقة وصل يوصل من خلاله كل مشاعره وانفعالاته ، فتوجه إلى محبوبه ورمز الحب ، ومبعث المشاعر ولادة . متذكراً ساعات أنسه، ومؤكداً وفاءه لها ، يقول : (293)

أَيَّتْهَا النَّفْسُ إِلَيْهِ أَذْهَبِي فَمَا لِقَلْبِي عَنْهُ مِنْ مَّذْهَبٍ
ولكن في مرحلة ما بعد القطيعة يتغير الموقف ، فيأتي توظيفه للأمر مغايراً عنه في مرحلة الوصل ، إذ يحمله الشاعر معنى الرجاء والاشتياق ، الذي يصل حد البكاء ، يقول (294)

فَقُلْ لِّزَمَانٍ قَدْ تَوَلَّى

وَرَثْتُ - عَلَى مَرِّ اللَّيَالِي - رَسُومَهُ

وَكَمْ رَقٍّ فِيهِ - بِالْعَشِيِّ - نَسِيمَهُ

ويمضي الأمر في غزليات ابن زيدون أسلوباً يتم فيه استقراغ ما يكتنفه من عواطف وأحاسيس ، فيحمله معنى اضافياً لمعناه ، وهو التحسر والألم لماض سلف. فيقول : (295)

لَيْسَ قَدْ عَهْدَكُمْ عَهْدُ السَّرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لِأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَاحِينَا
وعندما تشتد الأزيمة ، وتتفاقم المحنة على شاعرنا في علاقته مع ولادة ويحسُّ بألم الواقع الذي فرضه الفراق وأكدته القطيعة ، ترتفع نبرة الرجاء المتمخضة عن الأمر ، إلى حدٍّ كبير ز فنشهد إصرار الشاعر على فعل الأمر ، فيكرره في بيتين متتاليين ، يقول : (296)

عُودِي لِمَا أَصْفَيْتَنِي مِنَ الْهَوَى بَدْءاً ، فَلَسْتُ - لِمَا كَرِهْتُ - بَعَائِدِ

وَضَعِي قِنَاعَ السَخَطِ عَنْ وَجهِ الرِّضَا كَيْمَا أَخِرَّ إِلَيْهِ أَوَّلُ سَاجِدٍ
واستخدم شاعرنا أسلوب الأمر ليلج من خلاله إلى دعوة محبوبته للعودة لأيام
الوصال ، وأن لا تكون منزعة الثقة ، ليرأب الصدع الواقع بينهما نتيجة فعل
الوشاة ، فيقول : (297)

تَقِي بِي - يَا مُعَذِّبَتِي - فَإِنِّي سَأَحْفَظُ مِنْكَ مَا ضِيعَتْ مِنِّي
وتعكس أفعال الأمر- التي يستخدمها الشاعر - تضارب مشاعره ،
واضطرابها ، فيصل الأمر به حدَّ الخنوع وقبول الذل ، فيجئ أسلوب الأمر محققاً
لما يطمح إليه الشاعر ، وما يكمن في أعماقه ، من شوق شديد ، وإحساس بالغربة
، فيقول مخاطباً محبوبته (298)

تَهْ احْتَمَلْ ، وَاسْتَطَلْ اصْبِرْ ، وَعَزَّ أَهْنٌ وَوَلَّ أَقْبَلَ ، وَقَلَّ أَسْمَعَ ، وَمُرَاطِعُ
وَأَمَّا فِي مَدَائِحِهِ فَقَدْ جَاءَ اسْلُوبُ الْأَمْرِ لِيُعْبَرَ عَنْ مَعَانٍ - فِي الْأَغْلَبِ - تَدُلُّ
عَلَى انْفِعَالِهِ ، وَإِحْسَاسِهِ تَجَاهَ مَنْ يَخَاطَبُ ، فَكَانَتْ النِّصْحِيَّةُ إِحْدَى الْمَعَانِي الَّتِي
خَرَجَ إِلَيْهَا الْأَمْرُ ، فَتَجَارَبَ الْحَيَاةَ الْقَاسِيَةَ الَّتِي خَاضَهَا ، وَالظُرُوفَ الْمُؤَلِّمَةَ الَّتِي
مَرَّ بِهَا فِي حَيَاتِهِ أَكْسَبَتْهُ خَبْرَةً جَعَلَتْ مِنْهُ نَاصِحاً ، يَقُولُ فِي قَصِيدَةٍ يَمْدَحُ بِهَا
الْجَهُورِيِّينَ : (299)

سَلِّ الْمَعَشَرَ الْأَعْدَاءَ - إِنْ رُمْتَ صَرْفَهُمْ - عَنْ الْقَصْدِ ، إِنْ أَعْيَاكَ مِنْهُ مَرَامُ
فَالْأَمْرُ فِي قَوْلِهِ (سَلِّ) قَدْ خَرَجَ إِلَى مَعْنَى النَّصْحِ ، فَهُوَ يَدْعُو إِلَى مَخَاطَبَةِ
الْأَعْدَاءِ مِثْلَ مُحَارِبَتِهِمْ ، وَمَعْرِفَةِ الْبَاعِثِ عَلَى الْقِتَالِ ، فَقَدْ يَكُونُ دُونَ دَافِعٍ
فَيَنْصَرِفُونَ عَنْ غِيَتِهِمْ .

ومن المعاني التي أفادها أسلوب الأمر في مدائحه ، الدعاء الذي خصَّ به من
يبتغون له العدا لسمو مكانته ، ورفع منزلته عند الأمير ، يقول : (300)

فَلَيْمَتْ بِالْإِدَاءِ مِنْ حَالٍ فَتَى أَدْبَتُهُ سِيرُ النَّاسِ الْأَوَّلِ
وكذلك توجَّه به لمن يضمرون لأمره الجهوري ، الكراهية والحسد
فيقول : (301)

فَلَا يُنْعَ مِنْهُمْ هَالِكٌ ، فَهُوَ خَالِدٌ بِأَثَارِهِ ، إِنَّ الثَّنَاءَ هُوَ الْخُلْدُ
" أَقْلُو عَلَيْهِمْ - لَا أَبَا لِأَبِيكُمْ !! من اللوم ، أو ستؤوا المكان الذي ستؤوا "

ويكون ابن زيدون في استخدامه لأسلوب الأمر في مخاطبة الحكام داعياً ضارحاً ، لا آمراً ، ولا ناهياً ، وقد قام الأمر على هذا الاتجاه في معظم قصائده ، إمّا متوسلاً ، أو مستعطفاً ، أو ناصحاً ، وما ساعد على ذلك وأفضى إلى استتار أعماق أسلوب الأمر ، أن شعر ابن زيدون في عمومه مبني على طرفين .

النهى :

" وهو طلب الكفّ عن الشيء ، ممن هو أقلُّ شأنًا من المتكلم " ، " ويكون استعلاءً مع الأدنى ، ودعاءً مع الأعلى ، والتماساً مع النظير " (302)

ويأتي النهي من المضارع المجزوم بـ (لا) ، وهو ذو صلة كبيرة بالأمر إذ يستخدمان لأغراض ومعان متشابهة ، فهما يدلّان على الطلب ، غير أن النهي يُطلب به الكف عن العمل ، كقوله : (303)

أهدي إليّ بقية المسواك لا تظهري بُخلًا بعودِ أراكِ
لم يكن للنهي حضور واسع في ديوان ابن زيدون ولكن ما يثير الإنتباه تشابهه مع الأمر بشكل واضح من حيث الهدف والاستخدام ، إذ جاء به للتعبير عن مشاعره ، وأحاسيسه ، وأحزانه ، وتجاربه المضنية ، به خاطب محبوبته ، وأعزُّ إنسانة عليه (ولادة) ، التي ما برحت تفارق خياله ووجدانه ، في كافة مراحل حياته ، فيخاطبها والهجر يسقمه ، والبعد يضنيه فيقول : (304)

لا تحسبوا نأيكم عنا يغيّرنا إن طالما غيّر النأي المحبيننا
فقد خرج النهي عن معناه الأصلي ، إلى معنى بلاغي آخر ، هو الدوام والاستمرارية ، فعبر بما يعتمل في صدره من الجوى ، والحُرقة ، ودوامه على العهد ، من خلال أسلوب النهي ، فيقول : (305)

فلا تحسبوا أنني تبدلتُ غيركم ولا أن قلبي من هواك يتوبُ
ونلاحظ هنا كيف أدّى تضامن أسلوب النهي مع أسلوب التوكيد ، في إيصال المعنى المراد ، وهو إثبات الوفاء والإخلاص . كما في خطابه معاتباً ولادة (306)

لا تُفسدِن - ما قد تأكّد بيننا من صالح - خطراتُ ظنّ فاسدٍ

فيأتي الأسلوبان مكملان للمعنى ، منسجمان مع الفكرة والرغبة في التأكيد عليها .

ومن خلال النهي عالج شاعرنا موضوع الشكوى والعتاب ، فحمل النهي معنى المودة ، التي جاءت في قالب العتاب ، فقال : (307)

لا تُضِغْ وَدِّي الصريح الذي أر ضاك مِنْهُ استواء سرِّي وجهري
ولا يَكُنْ قِصْرُكَ الجفاءَ فَإِنَّ الودَّ - إنْ ساعدتَ حياتي - قصري
ويقول : (308)

لا تعدلِ المثنيين بي ، فأنا الذي إذا حَضَرَ العُقمُ الشواردُ غابوا

فيطلب من ممدوحه أن لا يقارنه بغيره من المادحين الذين إن حضر ولّوا
فارين ، فجاء النهي يفيض بمعاني الود والتقدير .

الأساليب الخبرية :

الخبر " هو كل قول يحتمل الصدق والكذب لذاته " (309) والقول الذي
بوساطته يستفيد المخبر به العلم بشيء لم يكن معلوماً لديه أثناء إلقاءه ويسمى فائدة
الخبر ، وإذا كان عند المُخبر علمٌ أو ظنٌّ به يسمى لازم الفائدة .
ويعود تصديق الخبر أو تكذيبه لاعتقاد المُخبر ، أو ظنه ، سواء أكان
صحيحاً أم خطأً ، بعيداً عن القياس على أرض الواقع .

ويشكل الخبر في ديوان ابن زيدون ، ظاهرة اسلوبية لها دور كبير في
إيصال المعنى المراد وتوضيحه . وقد اقترنت تلك الأساليب بصورتي التوكيد
والنفي . ولذلك سيكون تناولها تبعاً لنفسية الشاعر ، وأفكاره ، وأحاسيسه .

ويظهر من خلال الأساليب الخبرية وتوظيفها ، بأن لم يكن الهدف منها
الإعلام والإيصال لخبر ما فقط ، بقدر ما كان يهدف إلى تصوير ما يعتمل في
جوفه من أحاسيس ومشاعر حارقة .

وفي الأغلب كان ابن زيدون من خلال أساليبه الخبرية التي وظفها في
نصوصه يهدف لبيان مقاصده ، لذا كان اقتران تلك الأخبار بالتوكيد والنفي
لغرض توضيح الموقف وتأييده .

ومن خلال استخدام الأساليب الخبرية ، عبّر ابن زيدون عن الكثير من معاني الحب والوفاء المنقطع النظير ومن خلالها سعى ابن زيدون إلى تأكيد تلك المعاني، يقول مخاطباً ولادة : (310)

إِنِّي لأعجبُ من شوقٍ يُطاوِلُنِي فكلّما قيلَ فيه : " قَدْ قَضَى " ثاباً
ومن خلال التوكيد ، يُظهر شدة حبه ووجده لمحبيبته لدرجة ذهاب عقله ،
يقول : (311)

سِرِّي وجهري أَنني تائم قامَ بِكَ العذرُ ، فلاَ لائم
ونشهده متكنناً على التوكيد أيضاً : (312)

لا تُفسِدَن - مَا قَدْ تَأَكَّدَ بَيْنَنَا مِنْ صَالِحٍ - خَطَرَاتُ ظَنٍّ فَاسِدٍ
أما الأساليب الخبرية التي اقترنت بالنفي ، فقد جعلها لنفي الصفات الذميمة
عن نفسه ، وهو ما يدور في فلك الإخلاص والوفاء ، يقول : (313)

لم نعتقد بَعْدَكُمْ إِلَّا الوفاءَ لكم رأياً ولم ننتقلدَ غَيْرَهُ ديناً
ويصور حالته و ما حل به جراء هجر محبوبته ، يقول : (314)

لم تُبقِ جَارِحَةً بِالْهَجْرِ مِنْ جَسَدِي إِلَّا خَلَعْتَ عَلَيْهَا - لِلضَنَى - حُللاً
وفي الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي ، كان شاعرنا يتردد إلى الذاتية من
خلال استخدامه ضمير المتكلم (أنا) بشكل ظاهر ، يقول : (315)

فما أنا- في شيءٍ مِنْ الوصلِ - أطمعُ ولا أَنْ يَزُورَ المقتلينَ مَنْامُ
ويتردد صوت الأنا في قصائده الاستعطافية التي عبّرت عنها الأساليب
الخبرية المقترنة بالنفي : (316)

ولم أَجنَ الذنوبَ فَتحقّديها وَلَكِنْ عَادَةً مِنْكَ التَّجَنِّي
ولم يكن ابن زيدون من خلال عزفه على وتر الذاتية يهدف إلى الفخر بنفسه
بقدر ما كان يقصد إظهار حالة الفقر العاطفي ، وحرقة الروح وندبها للماضي ،
يقول : (317)

وما كنت- إذ مَلَكْتَكَ القلبَ - عالماً بأنّي - عن حتفي - بِكفي بَاحِثُ

ويقول : (318)

وما ساءَ ظني في أنْ يسيءَ بي الفعلُ حُسْنُكَ حتّى فعل
لقد كان استخدام الشاعر الأساليب الخبرية المدعمة بالتوكيد والنفي منسجماً
مع موقف الحبيبة المنكرة ومعادلاً له في بعض الأحيان ، فمقابل تجاهلها له جاءت
ردت فعله متناسبة مع حجم الحدث وكيفيته ، وتأثيره على نفسيته ، فلجأ إلى تأكيد
حضوره من خلال تكثيف الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد ، والنفي ، يقول :
(319)

مَنْ مُبْلَغٌ عَنِّي البدرَ الذي كَمَلَا - في مطلع الحُسن - والغصنَ الذي اعتَدَلَا
أَنَّ الزمانَ الذي أهدى مودتَهُ إلى مُرتَهَنٍ شُكري بِمَا فَعَلَا
أَمَّا الحبيبُ الذي أبدى الجفاءَ لنا ، فما رأينا قِلاهُ حَدِثاً جَلَا
ولم نَزِدْ أن ظفرنا ملءَ أعيننا بالمشترى ، فتجنبنا لَهُ زُحلا

فقد تضافر التوكيد والنفي في الأبيات السابقة لإبراز الحضور وتأكيده عليه ،
من خلال قوله (أَنَّ الزمان - مرتهن شكري)، (ولم نزد أن ظفرنا)، (ما رأينا) وهذا
بالتالي يؤدي إلى ترسيخ حضور الشاعر مقابل إنكار حبيبته له ، وهكذا كانت
الأساليب الخبرية التي استخدمها شاعرنا ملائمة لمقتضى الحال ومنسجمة مع
موقف الإقبال والهجر .

2.2 التصرف في التراكيب .

إذا تمكّن الشاعر من اللغة بكافة استخداماتها وأوجهها فذلك يحقق له قدر كبير
من التصرف في دوالها، كأن يحذف أو ينظم داخل الجملة العربية ساعياً إلى
تحقيق التأثير الذي يريد ، ودراسة التصرف في التراكيب في شعر ابن زيدون
تشمل الحذف :

" وهو لغة الإسقاط ؛ ومنه حذفت الشعر إذا أخذت منه " (320) وفي الاصطلاح
ترك جزءاً من الكلام أو كله لدليل . (321) وبهذا يكون الحذف ظاهرة تتميز بكون
اللفظ بها أقل من المعنى .

وتبرز الأهمية الأسلوبية للحذف في قول عبد القاهر الجرجاني ، يقول : " هو بابٌ دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسكر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة ، وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تتطرق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين " (322).

تنوع الحذف ومظاهره في شعر ابن زيدون ، فقد جاء في عدة صور :

1 حذف المسند إليه في الجملة الاسمية ، ومن أمثلتها قوله : (323)

وبنفسى- وإن أضّر بنفسى- قمرٌ لا ينال منه السرارُ
وقوله : (324)

فما أنا- في شيءٍ من الوصل- أطمعُ ولا أن يزور المقتلين منامُ
قضيّب- من الرياح- أثمرَ بالبدرِ وديباجُ خديه حكى رونق الخمرِ
وقوله : (325)

هو الحاجبُ المعتلي للعلا شماريخُ كل منيف أشمُ
ملكٌ ، إذا سابقته الملوك حوى الخصل ، أو ساهمته سَهَمُ
وأيضاً قوله : (326)

أكسبته الأيامُ بُردَ هَوَاءٍ فهو جسمٌ قد صيغَ ناراً وماءً
منظرٌ يُبهجُ القلوبَ وطعمٌ تشكرُ النفسُ عهدهُ أستمراءُ
والقدير في المثال الأول : (بنفسي قسم) ، والثاني : (هو قضيّب) ،
والثالث : (هو ملك) وفي الرابع : (منظرها منظرٌ يبهج) .

2 حذف المسند إليه في الجملة الفعلية ، وقد ورد في صور منها :

الصورة الأولى : حذف المسند والمسند إليه والاستغناء بالمفعول المطلق
كقوله : (327)

عجباً للقلبِ يَقسو منك ، والعطف يلين
وقوله : (328)

" أبا عامر " عثرةٌ !! فاستقلْ لتبرم من ودنا ما انتقض

والتقدير في المثال الأول: (أعجب عجباً) . وفي المثال الثاني: (عثرت عثرةً) .

الصورة الثانية : حذف المسند والمسند إليه لقرينة تدل عليهما كقوله : (329)
قُصارُهُ قِصرٌ إن قام مفتخراً لله أوله مجداً وآخره
والتقدير : (قام مفتخراً والقرينة الدالة لفظية ، وهي جملة الشرط التي
تحتاج جواباً) .

الصورة الثالثة : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به ، كما في
قوله : (330)

وهل أنسى لديك نعيم عيشٍ كوشي الخدَّ طُرَّزَ بالِعِذارِ
وساعاتٍ يجولُ اللهو فيها مجالَ الطَّلِّ في حدقِ البَهارِ؟
3 حذف الأدوات ، ويظهر ذلك في قوله : (331)

في دولةٍ تبقى بقاءَ الدهرِ أمانةً الفناءِ
ومسرةٍ يُفضي بها زمنٌ كحاشيةِ الرداءِ
وقوله : (332)

ويومٍ لدى " البُنْتَى " في شاطئِ النهرِ
تُدارِ علينا الرِّاحُ في فتيةٍ زُهرِ

ويجري التقدير كما يلي : (وفي مسرةٍ) . وفي الثاني من الأمثلة : (ورُبَّ
يومٍ) .

4 حذف الفضلات ، وقد جاء على صورٍ ثلاث :

الأولى : حذف المفعول به ، كقوله : (33)

أصِخْ لمِقالتي واسمَعْ وخُذْ - فيما ترى - أودَعْ
والتقدير : (أو دَعْ مِقالتي) .

الثانية : حذف المضاف دون المضاف إليه ، كما يقول : (334)

ومستشفعٍ بي بَشْرَتُهُ - على ثَقَةٍ - بالنجاحِ الأتمِ
والتقدير : (وصديقٍ مستشفعٍ) .

الثالثة : حذف المنعوت كقوله : (335)

يَدُورُ بِهَا عَذْبُ اللَّمَّا أَهَيْفُ الْخَصْرِ بَفِيهِ - مِنَ الثَّغْرِ الشَّيْبِ - نِظَامُ
وللحذف دواعٍ يتحقق بموجبها ما يتطلع إليه الشاعر ، فقد أدى الحذف دوراً
دلالياً في شعر ابن زيدون ، استطاع من خلاله أن يخلق حالة من التوحد بين طرفي
الإسناد (المسند ، المسند إليه) ، والشواهد على ذلك ظاهرة في أشعاره ، فنرى في
قوله : (336)

هو البِشْرُ شِمْنَا مِنْهُ بَرْقُ غَمَامَةٍ	لَهَا بِاللُّهَا فِي الْمُعْتَفِينَ مُصَابُ
جَوَادٌ مَتَى اسْتَعَجَلْتَ أَوْلَى هِبَاتِهِ	كَفَاكَ مِنَ الْبَحْرِ الْخِضَمِّ عُبَابُ
غَنِيٌّ عَنِ الْإِبْسَاسِ دُرٌّ نَوَالِهِ	إِذَا اسْتَنْزَلَ الدَّرَّ الْبِكِيءَ عِصَابُ
.....

زَعِيمُ الْمَسَاعِي أَنْ تَلِينَ شِدَائِدُ	يُمَارِسُهَا ، أَوْ أَنْ تَلِينَ صِعَابُ
مَهِيْبٌ يَغْضُ الطَّرْفَ مِنْهُ لَأَذْنِ	مَهَابَتُهُ دُونَ الْحَجَابِ حِجَابُ

ونشهد من خلال الأبيات حالة التوحد والالتحام بين الممدوح (الذات) ، والصفة
المتنوعة (جواد) (غني) ، (زعيم) ، (مهيب) ، فغدا المسند ، مسنداً إليه ، في
الأبيات التالية للبيت الأول ، فقد اندمجت (الذات) الممثلة بضمير الغائب (هو)
والتحمت مع الصفات المتوالية بعدها ، لذا حُذِفَ المبتدأ بقرينة الحال الشاهدة ،
فلو ذكر معه لكان ضرباً من العبث . (337)

كما استطاع من خلال استخدامه أسلوب الحذف أن يضخم الأثر مع التركيز
على الحدث ويبدو ذلك في قوله : (338)

أَفْدِي بَدَائِعَ شَكْلِ مِنْكَ مُبْصَرَةً لِقَتْلِ نَفْسِي - عَمْدًا - أَشْنَعَ الْبَدَعِ
وقوله : (339)

تَبْكِي فِرَاقَكَ عَيْنٌ أَنْتَ نَاطِرُهَا قَدْ لَجَّ فِي هَجْرِهَا عَنْ هَجْرِكَ الْوَسْنُ
فحذف في البيت الأول الجار المجرور المتعلق بالفعل (أفدي) ، والتقدير (أفدي
بنفسي) وهذا بدوره يعمل على تضخيم حجم الأثر في النفس ، من خلال
الاحتمالات المتعددة التي أوجدها الحذف ، وفي البيت الثاني حذف حرف الجر

وأبقى عمله في الاسم الذي يليه ، والتقدير (لفراقك) مما ضخم من أثر الفعل، كما أن الأبيات تركز على فاعلية المخاطب وأثره في النفس .

وقوله : (340)

عَنْفَهُ بِاللهِ عَلَى فِعْلِهِ ؛ وَاشْتَمَ ؛ وَإِنْ لَمْ يَسْتَقِمْ فَاضْرِبْ

وقوله : (341)

أرى نبوة لم أدر سرَّ اعتراضها وَقَدْ كَانَ يَجْلُو عَارِضَ الهمَّ أَنْ أَدْرِ
حذف المفعول به للفعل المتعدي (اشتَم) ، والتقدير (اشتَم سلوكه أو فعله) ، أمَّا
في المثال الثاني فقد حذف مفعولي الفعل المتعدي (أرى) ، والتقدير (أرى نبوة
عارضاً) ، وقد جاء الحذف للتركيز على فاعلية المخاطب ، وإعطاء الأمر
خيارات متعددة ومفتوحة .

وقد ساعد تمكن ابن زيدون من اللغة في استخدامة لأسلوب الحذف أن يذكر
بعض الكلمات في بعض المواطن ، ويحذفها في أخرى ؛ ففي قوله: (342)

إِسَاءَةُ دُهِرٍ أَحْسَنَ الْفَعْلَ بَعْدَهَا وَذَنْبُ زَمَانٍ جَاءَ يَتَّبِعُهُ الْعُذْرُ
فنرى كيف استطاع الشاعر أن يورد في نفس البيت تنوعاً في الحذف ، فقد
أظهر المضاف إليه إلى اللفظ الدال على الإساءة ، والسبب هو التركيز على الحدث
الذي يقوم به الزمن .

وبهذا يتفق الذكر مع الغرض الذي جاء فيه وهو (الرثاء) ؛ حيث يظهر
الاهتمام بالمرثي الذي جاء نتيجة لإساءة الدهر وبإحسان الدهر بما حققه من
تعويض كان بمثابة اعتذار .

ومن الأمثلة الشاهدة على ما قلنا ، قوله : (343)

أَصْرَفَ الردى ! لو أَنَّ للسيفِ مضرباً لَمَا رُعْتَنَا ، أَوْ أَنَّ فِي القوسِ منزِعاً

وقوله : (344)

فلو صَرَفْتَ - صرف المنون - جلالَةً لَكُنْتَ بِمَحْيَا مَنْ تَوَدُّ مَمْتَعاً
فقد أظهر في قوله (أصرف الردى) . (صرف المنون) . المضاف إلى اللفظ
الدال على الزمن لإبراز دور الزمن .

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

الشعر رسم مادته الألفاظ ، وألوانه الأحاسيس والأفكار ، والشاعر رسامٌ يتخذ من اللغة وسيلة فنية لرسم أحاسيسه وأفكاره بما يتناسب ومقتضى حاله ، فيمزج بين مشاعر الوجود المحيط به ، وبقدر ما يبرع في تصوير هذا الامتزاج ، يكون أكثر تأثيراً ، وبراعة في رسمه الشعري (345).

كثرت الآراء والتعريفات النقدية التي تتناول الصورة الفنية ، وجاءت في مجملها متشابهة ، متفقة في الجوهر ، مختلفة في الشكل والصياغة ، ولهذا لم يكن عرضها هنا إلا من سبيل التكديس غير المحبب . وفي إرثنا النقدي العديد من الإشارات النقدية والتعريفات ، التي كانت في مضمونها تلامس حدود الصورة الفنية ، وترسم معالمها ، ومن ذلك قول الجاحظ : " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " (346).

فالشعر عند الجاحظ ليس في نظم الحكم والأفكار المجردة ، بل في صياغة تلك الأفكار صياغة جديدة لها أثرها ووقعها في النفس ، ففي قوله : " إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " يقدم لنا ، التصوير شيء هام في عملية الخلق الشعري ، وعلى الرغم من قدم مصطلح (التصوير) إلا أنه يكتسب في هذا القول دلالة خاصة ، ويوصي بثلاثة مبادئ لها هي بمثابة الركائز الأساسية التي تقوم كل واحدة منها على الأخرى ، منها أن الأسلوب الشعري الخاص في تشكيل الأفكار والمعاني أسلوب يعتمد على إثارة الانفعالات والعواطف ، واستمالة النفوس إلى شيء معين . أمّا الثاني منها : أن الشعر في صياغته يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية ، والثالث من هذه المبادئ يقول : إن التقديم الحسي في الشعر يجعله صنو الرسم في التشكيل والتأثير . (347)

وتتضح أهمية الصورة الفنية في الشعر من الاهتمام المبكر ، والكبير بها فالشعر قام ، ويقوم ، وسيقوم على الصورة ، فقد تتغير المعايير ، وتختلف البيئات

وتتوالى الأزمنة ، وتتنوع مواد الشعر ، وتتعدد استخداماته ، ولكن تبقى وسيلة التعبير فيه وأصل حلقة الصورة ، فهي أدائه الأولى ، التي تميز عصرًا عن آخر وشاعراً عن غيره . (348)

وبهذا تكون الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير ، تكمن أهميتها فيا لخصوصية التي تحدثها في معنى من المعاني ، وبما أنها - الصورة الفنية - تختص بطريقة عرض المعنى وكيفية تقديمه ، وهذا بدوره يعمل على توليد معنى آخر غير المعنى الملموس من تواصل الألفاظ وتواشجها . (349) وهي " الوسيلة الفنية لنقل التجربة . في معناها الجزئي والكلي . فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية تقدم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي ، (350).

وارتأى الباحث في موضوع الصورة الفنية ، تقسيم دراسته إلى أقسام تُسهّل عملية دراسة الصورة الفنية ، ووضع منهجية عامة يمكن من خلالها توضيح ما نتطلع إليه من بحثنا وسيتضمن التصنيف :

1- مصادر الصورة في شعر ابن زيدون .

ووفق هذا التصنيف سيتم دراسة الصورة الفنية في شعر ابن زيدون ، موضحين أثر اتجاهه النفسي فيها وفي طريقة بنائها لتحقيق دراسة شاملة للصورة وأنواعها وحيازة قدر لا بأس به من جملة معانيها ودلائلها . فالقصيدة إجمالاً تقوم على مجموعة من الصور المترابطة المتسلسلة .

3.1 ١٠٣ مصادر الصورة الشعرية :

الصورة نسج خيالي خصب تتكون ملامحها من عقل الإنسان وقلبه وتنمو وتتطور بنمو الإحساس بالتجربة المعيشة ، وتفاعل الشاعر مع هذه التجربة. وقد نال العنصر التصويري عند الشاعر قدراً كبيراً من الاهتمام ، كما ، وكيفاً ، إذ تميزت صورته بالعمق ، كما تميزت بالجدة والطرافة ، وتنوعت موادها المستخدمة في تشكيلها ، بتنوع البيئة وعناصرها التي تقوم من خلالها :

أ- الصورة الدينية :

لقد شكّل الدين متمثلاً بالقرآن ، وأموره العقديّة رافداً مهماً من روافد الصورة في شعر ابن زيدون ، ولعبت الصورة الدينية دوراً مهماً في عملية الاستفراغ النفسي ، فقد اعتمد في هذا المجال على أسماء بعض الرسل ، وبعض المسميات والمصطلحات الدينية . وما كان ابن زيدون في إيرادها لمثل هذه الصور مجرد سارد ، ناقل لها ، فما شرف بها نصوصه إلا لعلمه بأنها تمثل أقوى المؤثرات في المشاعر ، تمس الطاهر النقي منها ، بالإضافة لما تصبغ به النص الشعري من هيبة وجلالة مستمدة من وقع الدين وجلاله .

ومن هذه الصور الصورة التي يقارن فيها بين حاله - حين أسقط محبوبته - وبين قوم موسى الذين استبدلوا الخير بالشرّ فأسقطوا لكثرة لغطهم وتجنبهم الصواب ، يقول : (351)

ولبسنا الجَدِيدَ مِنْ خَلْعِ الحُبِّ ولم نألُ أنْ خلَعْنَا اللبِيسَا
لَيْسَ مِنْكَ الهُدَى ، ولا أَنْتَ مِنْهُ اهبطي مِصرَ أَنْتِ مِنْ قومِ موسى
ومثلها تلك الصورة التي ينقل من خلالها بلوته التي حاكها الحاقدون ليشوهوا صورته عند أبي الحزم ، فوجد في قصة سيدنا يوسف عليه السلام والذنب ما يدل على بطلان إتهامهم ، فهو لا يعدو أن يكون محض افتراء ، فيقول : (352)

كَانَ الوُشَاةُ - وقد مُنِيتْ بِإِفْكَهِمْ - أَسْبَاطُ يَعْقُوبَ وَكُنْتُ الذِيْبَا

فقد رأى في هذه الصورة المنتزعة من حادثة تشي بملامح حادثته ، ووقعها على نفسه ، من الهيبة والسمو ما يذكرها في هذا الموقف، وفي ذلك يكون قد دلل على براءته ، وحدّ من اضطرام مشاعره المتأججة .

وكذلك لجأ في تصويره لما ينتابه إلى بعض المسميات والمصطلحات الدينية لتغذية نصه الشعري بأسمى المعاني، واضفاء طابع الجذب على مفرداته ، فأيام وصل المحبوبة بما تحويه من الهناء ، والسعادة ، وتبادل الحب ، جنة خلد ما أحسّها أحد ، ولم يدر ما كنهها إلا هو ، تحول نعيمها وكوثرها إلى زقوم وغسلين، وذلك نابع من شعوره بمرارة الفراق ، وإحساسه بجحيم نعيمه من دونها ، فيقول : (353)

يا جنة الخلد أبذلنا بسدرتها والكوشر العذب زقوماً وغسلينا
ومن الأمثلة الشاهدة على استخدامه لبعض المصطلحات الدينية كلمة (البعث)
التي وردت في قوله : (354)

قوم- إذا هجروا من بعد ما وصلوا- ماتوا ، فإن عاد من يهوونه بعثوا
فلا شك أنه في هذا يمنح نفسه الأمل برجوع المحبوبة ، وأيام وصلها ، وقد
أراد باستخدامه لكلمة البعث الحصول على نوع من الاستقرار النفسي المتولد من
تركيب الكلمة في البيت الشعري ، فالبعث إعادة الحياة بعد الموت ، وما من شيء
يعيد لحياته معناها سوى الوصل ، الذي هو بمثابة بعث لروحه الميتة جراء
الهرج .

أما حين يتحدث عن ممدوحه نجد أن الصورة الدينية أصبحت أكثر كثافة
وتفصيلاً ، ممثلة بكثرة حضور الألفاظ الدينية مثل . (الصلاة، الصيام، والعكوف،
وغيرها) ، كما في قوله يمدح أبا الوليد بن جهور : (355)

لئن ينصرم شهرُ الصيام لبعده شأى صالح الأعمال ما أنت عاملُ
رأيت أداءَ الفرضِ ضربةً لازمٍ فلم تُرضى حتى شيعته النوافلُ
سدكت ببيت الله حبَّ جواره لك الله بالأجر المضاعف كافلُ
هَجَرَتَ له الدَّارَ التي أنت ألفٌ لتعتاده محض الهوى منك واصلُ

وقد ضمَّ ديوان الشاعر بعضاً من الصور الدينية التي تتصل بأخبار الأولياء
الصالحين ، فقال معزياً أبا الوليد بوفاة أبيه أبي الحزم (435 هـ) : (356)

وإن يكُ وليَّ جهورٍ فمحمّدٌ خليفته العدلُ الرضى وابنه البرُّ
لعمري لنعم العلقُ أئلفهُ الردى فبات ونعم العلقُ أخلفهُ الدهرُ
هُمامٌ جرى يتلو أباهُ ، كما جرى معاويةً يتلو الذي سنّه صخر (357)

فقد كان يعمد إلى هذه الصور لما فيها من طاقة فذة في رسم المشاعر
والأحاسيس ، وما يلبي حاجته في التعبير عن مكنونات صدره فمثل هذه الصور
قائمة في نفس كل مسلم ، مرتبطة بأموره الحياتية ، وتمتلك وقع نفسي كبير الأثر
في المتلقي .

ب- الصورة المستوحاة من الطبيعة :

لم تكن طبيعة الأندلس الباهرة بأزهارها ، وطيورها ، وحدائقها الغناء التي طالما أخصبت أخيلة شعرائها لتغيب عن قصائد شاعرنا ، فنتزين بها صوره وتتجسد فيها آماله ، فتبعث فيها الحياة والجدة ، فالطبيعة تشاطره أفراحه وأحزانه ، وتبقي ذكرياته في أبهى الحُلل ؛ لقد أحبته وكشفت له أسرارها ، وأفضت إليه بكل مزايا جمالها الرائق .

ولقد أمدت الطبيعة ابن زيدون بالعديد من الصور التي كشفت عن خبايا نفسه وما يكتنفها من أفراح ، وأحزان ، وقد دلّ استخدامها في نصه الشعري على أنه كان يعدّها نموذجاً من خلاله يقيس الأشخاص والأشياء والمعاني ، وغالباً ما كانت الطبيعة الحية ميداناً رحباً للصور المستوحاة منها ، كذلك كان للطبيعة الناطقة الحية دور في تشكيل صورته الشعرية . فقد اهتم الشاعر بالإنسان ونشاطاته اهتماماً كبيراً ؛ فقد كان مادةً تصويرية للعديد من صوره ، ولعل سبب ذلك يعود إلى ميله نحو التشخيص ، فغدت الطبيعة إنساناً يحيا ويختزن في أعماقه نوازع القبول والرفض ، من المستحسن دراسة هذا من خلال الأمثلة. قال مصوراً السرور: (358)

جِسْمُ السُرورِ سَوِيٌّ مِنْ صَوْغِ نَعْمَاكَ عِنْدِي
فَهَبْ لَهُ رُوحَ رَاحٍ لِيَنْطِقَ بِأَحْفَلِ حَمْدٍ

فالأحاسيس الإنسانية والجمادات تحاكي تصرفات الإنسان ، وهيئته ، وتتبعث فيها الحياة مثله ، لهذا اكتسبت صفات إنسانية فيها الحب والأمل ، والنشوة ، فالسرور كما توحى أبياته له جسمٌ تمثل في قوام حسن ، ليقابل بهذا نعمَ ممدوحه الحسنة الكثيرة التي منحته تلك الهيئة ، فنجد أن السرور والحب يعيش في المعاني فهي ليست معاني مجردة ، وإنما أحياء لها أحاسيس الإنسان ومشاعره تفرض نموها وتطورها على كافة معاني القصيدة ، فتدفعه إلى تشخيص كل ما يقابله فيبعث الحياة في شرايينها وتغدو معالم الفرح والسرور أو الحزن أحد سماتها ، فيقول في قصيدته التي نظمها في قرطبة متذكراً أيام الوصل فيها : (359)

إِنِّي ذَكَرْتُكَ بِالزَّهْرَاءِ مُشْتَقّاً وَالْأَفْقَ طَلَقْتُ، وَمَرَأَى الْأَرْضِ قَدْ رَاقَا

وللنسيم اعتلال في أصائله كأنما رقّ لي فاعتلّ إشفاقا
والروض عن مائه الفضي مبتسم كما شقت عن اللّبات أطواقا

.....

.....

نلهو بما يستميل العين من زهرٍ جال الندى فيه حتى مال أعناقا
كأن أعينه - إذ عاينت أرقى - بكت لما بي فجال الدمع رقرقا
وكذلك كان ابن زيدون مولعاً بنشاط الإنسان وحركته في عددٍ من صورهِ ،
مهتماً بأن يكون هذا النشاط دالاً على موقفه النفسي ، كما نجد في قوله مصوراً
جمال محبوبته متقدماً إلى أبلغ درجات التفوق الجمالي : (360)

بدت في لذات - كزهر النجوم حسان التحلي ملاح العطل
مشين يباهين روض الربا بيانع روض الصبا المقتبل
فقد بنى العلاقة بين الفعل الإنساني ، وما استعير له من البهاء ، والزهو
والحسن ، ليحقق مراده النفسي من إظهار محبوبته بمظهر جمالي لا مثيل له .
ويتوغل ابن زيدون في تصويره الحركي المأخوذ من فعل الإنسان وحركته ،
فتأخذه صورة البرق في سرعته ليكون رسولاً ، موصلاً لمحبوبته أشواقه ،
وأوجاعه ، فيقول : (361)

يا ساري البرق غاد القصر واسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا
ولا يقف عند ذلك بل نراه يمنحه لحظة اللقاء صفة النطق ليعبر عن ضيقه
من الفراق وانعدام اللقاء . فيقول :

واسأل هُنالك : هل عني تذكرنا إلفاً ، تذكره أمسى يُعنيننا
وقد جاءت أفعال الإنسان وحركاته في طوابع متعددة في بنائه التصويري :
أولها : الانتقال والارتحال : ويبدو ذلك من خلال اهتمامه بالقرب والبعد
كمادة لعدد من صورهِ الشعرية، منها ما جاء في مقدمة قصيدته التي نظمها في
مدح أبي الوليد الجهوري ، حين أمر بكسر دنان الخمر : (362)

يمانية تدنو ، وينأى مزارها فسيان منها في الهوى القرب والبعد

وأيضاً في اهتمامه بالدنو ، والنأي ، كما قال واصفاً حاله بعد فراره من السجن . فيقول : (363)

وما زالَ يدينني ويُنِّي قبُولهُ هَوًى سِرْفَ فيه وصاغيه فرط
وكذلك اهتمامه (بالتشريق .. والتغريب) (364) ، (الإياب والنزوح) (365) .
وهو يذكر مع الارتحال الأهوال والمشاق ، ووحشة الغربة بشكل يشعرنا أنه
تَوَاقٍ للهدوء ، والطمأنينة ، والاستقرار ، وهو بذلك يلتفت إلى واقعه في غربته ،
وأسفاره ، ونأيه عن الوطن (366) .

وفي اهتمامه بالعلو ، والدنو ، متمثلاً بقوله مادحاً المظفر بن الأفطس أمير
بطليوس ، شاكرأ له ، ومثنيأ عليه : (367)

سأشْكُرُ أَنْكَ أَعْلِيَّتِي بِأَحْظَى مَكَانٍ وَأَدْنَى مَحَلِّ

وثاني تلك الطوابع طابع الصراع والمنافسة : لقد ورد في تصويرات الشاعر
العديد من الصور التي تستعير فيها حركة الصراع والمنافسة . فنجد هذه الحركة
في صورة سواء أكانت صورة حسية أم معنوية . فالأمل قتيل ، والرياض تنافس
قصائده بالتذكير بمآثر ممدوحه ، وحوادث الأيام منه غاضبة (368)

أُتْحِيَا أَنْفُسُ الْأَمَالِ فِيكُمْ وَلِي - أَتْنَأُهَا - أَمَلُ قَتِيلٍ
وَكَاثِنٍ لِي ثَنَاءَ رَاحٍ يَثْنِي إِلَيْهِ الْعِطْفُ مَجْدَكُمْ الْأَثِيلُ
تُتَافِسُهُ الرِّيَاضُ مَنْوَرَاتٍ تَنْفَسُ عَنْ نَوَافِحِهِ الْأَصِيلُ

وقد يكون الصراع بالسيف . وبه (تجزئ رؤوس الشجعان) ، وقد يكون
بالرمح (فترتوي من نحر الشجعان) فيقول : (369)

فَشَامَ السُّيُوفَ بِهَامِ الْكُمَاةِ وَرَوَى الْقَنَا فِي نَحْرِ الْبُهَمِ
وَهَلْ فَاتَ شَيْءٌ مِنَ الْمَكْرَمَاتِ جَرَى السِّيفُ يَطْلُبُهُ وَالْقَلَمُ (370)

وقد يكون بالأيدي (فالثرى والحصون تجذب القلوب) (371)

وثالث الطوابع يتعلق بفعل الإنسان وسلوكياته اليومية ، من ذلك اهتمامه
بالاختيال ، والزهو ، إذ جعل قصائده مختالة في مدادها وحسنها ، كما تختال
الحسنة بجمالها : (372)

مِنْ كُلِّ مَخْتَالَةٍ بِالْحَبْرِ رَافِلَةٌ فِيهِ اخْتِيَالُ الْكَعَابِ الرُّودِ بِالْحَبْرِ

وتحلت الدنيا بقصائده المدحية ، فهي وشاح يلف خصرها ، وعقدٌ يُحلي
جيدها (373)

ونظمٌ ثناءً في نظامٍ ولآئِه تحلّت به الدنيا لآئِه وسطُ
على خصرها منه وشاحٌ مفصّلٌ وفي رأسها تاجٌ ، وفي جيدها سِمَطُ
كما ركّز في صورة أخرى على الضحك والفرح . فغدّت الأيام ضاحكة
طربةً . وأصبحت الأزهار كالضحكة في قطع الرياض : (374)

جذلانٌ يستضحكُ الأيامَ عن شيمٍ كالروض تضحك منه في الربأ قطعُ
وكذلك تردد فعل الزيارة في صورته الشعرية ، فالزيارة قد تكون بالخفاء كما
تفعل آماله ، كما أخذ النوم شكل الزيارة القليلة في قوله : (375)

وغريض الدّلالِ غضٌّ جنى الصّبوةِ نشوان سلافِ النعيم
طالما نافراً الهوى فيه غرّ لم يطلُ عهدٌ جیده بالتميم
زار مستخفياً ، وهيئات أن يخفى سنا البدر في الظلام البهيم
وقوله : (376)

وأما الكرى مذ لم أزرُكم فهاجرٌ زيارته غبٌ ، وإمامه فرطُ
ونرى في تصوير ابن زيدون للإنسان ، وسلوكياته ، اهتماماً ملحوظاً
بالملابس وما يعتلق بها ، ولعل هذا يعود إلى طبيعة الحياة التي عاشها فقد نشأ في
نعيم ، وترف ، وتنقل في المناصب العليا من الحكم ، إذ كان يسعى من وراء هذا
إلى المناسبة بين الموقف وطبيعة من يخاطبه ؛ ففي المديح نرى ممدوحه يرتدي
من الوسامة حلة (377) ، والزمن خلع عليه من السعادة حلاً (378) فألبسه ديباجةً
(379) . وقصائده المدحية تخلع على أمجاد ممدوحه غلائل الشباب فيظهر مجده
غضاً يافعاً إذا ما ألبس الدهر ثوب الهرم : (380)

وعندي - لشرك - نظمُ العقود تناسقُ فيها اللَّالي التَّوَمُ
تجدُ لفخرِك بُردَ الشباب إذا لبسَ الدَّهرُ بُردَ الهرم
واستحالت مآثر ممدوحه حلية يتحلى بها جيد الزمن بعد عطله : (381)
مساعٍ هي العقدُ انتظام محاسن تحلى بها جيدٌ من الدهر عاطلُ

وغدت أيامه في ظل ممدوحه : (382)

وأيامناً مذهباً البرود رفاق الحواشي صوافي الأدم

وننتقل من الإنسان إلى مجال الطبيعة ، بشقيها الحي ، والصامت ، وسنقف عند بعضها ، لأننا لو أردنا تتبع صورها في موضوعاته لطل بنا لأمر ، فالطبيعة كانت ميدانه الذي يرفل فيه ، وصديقه الذي يشكو إليه .
وسنبداً بالطبيعة الحية (عالم الحيوان) .

لقد كان لابن زيدون في تصويره الشعري المأخوذ من عالم الحيوان نظرة فاحصة ، تغوص في مكامن الأشياء ، تستخرج من أعماقها ما يلبس معانيه الجده والحيوية .

ولقد اهتم الشاعر بالخيال وتفاعل بها ، ووجد فيها من السمات ما يجعلها تتميز عن غيرها، لذا أكثر من إيرادها في صورته الشعرية، وكان أبرزها ما كان له علاقة بحركتها ونشاطها وقوتها ، ودلالاتها على الخير والكرم ، وصفاتها (383)
فهو يرى في الخيل ما لا يراه في غيرها . لذلك أبدى تجاهه مشاعر الإعجاب والرفق ، فقال متيمناً بها ومشيراً إلى أصالتها - أثناء فترة سجنه - بأن الجواد الأصيل لا يستحق التقييد والربط : (384)

ما عسي أن يألف السابق المربط في العتق منه والتطهيم

فأصله جواد سباق للغايات ، ألجمته وحدت من حركته الحوادث حيناً من

الدهر ، فالجواد هنا معادل موضوعي لأمله وطموحه إبان محنته (385)

جواد إذا استن الجياد إلى مدى تمطر فاستولى على أمم الخصل

ثوى صافنا في مربط الهون يشتكي بتصهاله ما ناله من أذى الشكل

أما الأسد فقد أعجب بقوته ، وشدة بأسه ، فقد جاء مشبهاً به لنفسه ولممدوحه في صور كثيرة ، وكان يحاول من خلال ذلك خلق صور جديدة بعيدة عن الصور التقليدية التي امتازت بها صورة الأسد ، وذلك بوصفه في أوضاع دلالية مثيرة للانتباه كتلك الصورة التي رسمها للمعتمد بن عباد ، بعد شفائه من مرض ألم به (386)

إن أعنت الجسم المكرم وعكها فلربما وعك الهزير الخادر

وكذلك الصورة التي يوحى من خلالها بأن بقاء الأسد في مكانه لا يمنعه من الافتراس ، فبقائه في السجن لا يمنعه من الرد وبقوة على خصومه : (387)

يَلْبِذُ الْوَرْدُ السَّبْنَتِي وَلَهُ بَعْدَ افْتِرَاسِ

وكذلك سلك الطريقة ذاتها في تصويره للظباء ، فقد أورد لها صورة تغاير - نوعاً ما - الصورة التقليدية التي جاءت عليها ، فقد رسم لها هذه الصورة التي تجعلها تخالف المؤلف ويقع هذا في وصفها محمية تحرسها الأسود : (388)

أجل إن ليلي حيث أحيأوها الأسد مهأةً حمتها - في مراتعها - أسدُ
وأخذ من خصره الدقيق وإدامة نظرة صورة تشف عن وجد عميق وأسى
طويل لا ينقضي : (389)

وظبِي يسقينا سُلَافَةً خمرِه

حكى جسدي-في السُّقْم-رِقَّةَ خصرِه لَوَاحِظُهُ-عند الرنؤ- سِهَامُ
والتفت في بعض الصور إلى لونها وجمالها . (390) ولجأ في تصويره
المستوحى من عالم الحيوان إلى الذئب (391) والكلب (392) ، مادة لبعض تصاويره .
أما الطير فقد اهتم منه بالحمام فشكل منه صوراً كثيرة ، لقد تمثل له في باب
الغزل فأخذ منه هديله ليتناسب بينه وبين وسوسة حلي محبوبته : (393)

لما انتهى في سُكرِه قضيبا

تشدو حَمَامُ حَلِيهِ تطربيا

فحلى محبوبته - في رنينها - ذكرته بهديل الحمام بعذوبته ، ورقته ، ونجده
في صورة أخرى ، قد أخذ للحمام صورة حزينة وهي تشدو ترانيم الحزن فوق
أغصانها ، فذكرته صورتها منفردة بحاله وغربته عن الأهل والوطن
والمحبوب (394)

وأرقَّ العين - والظلماء عاكفةً - ورقاءُ ، قد شفاها - إذ شفني - حَزَنُ

فبِتُ أشكو وتشكو فوقَ أَيْكَتِها وباتَ يهفو ارتياحاً بينا الغُصْنُ

فهما يعيشان نفس الحالة من الوحدة ، ويشتركان في سمات الحزن والألم .

وقد أخذ أيضاً بعض الصور من القطا ، والنعام والغراب⁽³⁹⁵⁾ ولكنها تقل عن صور الحمام حضوراً وإيحاءً .

وأخذ من الزواحف والحشرات صوراً لبعض مواقفه النفسية التي استدعت هذا الحضور لها كالذباب ، والعقارب⁽³⁹⁶⁾ والأفاعي ، أمّا الأفعى فقد تناولها - في تصويره - من جانبيين ، فهي كريهة خبيثة ، تثير في النفس صورة الموت والخوف ، والقلق ، فاستخدمها حين ضاقت الأيام وتكالبت عليه المحن ، بسبب حاسديه الذين كانوا مثل الأفاعي في خبثهم ، ومكرهم .⁽³⁹⁷⁾

بَلَّغْتُ المدى - إِذْ قَصَرُوا فقلوبهم مكامن أضغان أساودها رقط
وأخذ منه أيضاً صفة السكون ، ولكن هذا السكون لم يأخذه من قبل دلالاته على الخمول ، بل أراد منه إظهار سمة القدرة والإنجاز متى شاء :⁽³⁹⁸⁾

فإنَّ سكونَ الشجاع النهوس ليس بمانعٍه أن يعرض
ونرى أن الأفعى هنا ، قد أصبحت قوة للشاعر يُرهب بها أعداءه ، بدلاً من أن تكون عدوة له .

ومن الطبيعة الصامته التقط الشاعر الكثير من الصور الموحية الدالة على مضامينه النفسية ، وتقلباتها ، فقد لجأ إلى السماء بمطرها ، وبروقها وكواكبها ، وأخذ منها مادة غزيرة لموضوعاته الشعرية ، والتقط منها صوراً يفيض الحديث عنها . لذا سنقتصر في الحديث على ما يدخل منها في ذات الشاعر وذوقه ، واهتمامه وسنقف عند الصور المستمدة من المطر بأشكاله المتعددة لنبين كيف اتخذها الشاعر وسيلة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره ، فالمطر - عند الشاعر - كان معادلاً لكرم ممدوحه ، وفيض نعمائه ، كما كان معادلاً لسيادته وتسامحه ، فهو مبعث الأمن ، والخير منه ينطلق ، وتكون الرياح هي صاحبة الفضل في سوق الغيوم التي تحمل المطر ، فتعم خيراتها على الناس⁽³⁹⁹⁾

إنَّ سَحَابَ الأفقِ منها الحيا والحمد في تأليفها للرياح
وقوله :⁽⁴⁰⁰⁾

للشفيع الثناء ، والحمد في صوب الحيا للرياح لا للغيوم

وقد جاء المطر - عنده - بمرادفات متنوعة كالسحاب ، والمزن ، والغيث والغمام ، والحيا ، والرهام . والديمة ، والوابل ، والقطر ، والعارض (401)

وقد شكّل الشاعر في الأفعال والهيئات التي كان يستخدم المطر ومرادفاتها فيها ، وسنتبع ذلك من خلال " السحاب الماطر " لنُدلل على ما ذهبنا إليه ، فيقول في إحدى الصور . (402)

أَنْى أُوْدِي فَرَضَ أَنْعَمِكَ الَّتِي وَبَلَّتْ كَمَا وَبَلَ السَّحَابُ الْمُتَجَمُّ
وقال في أخرى : (403)

سَحَابٌ نَعْمَى أُبْرِقَتْ ، وَتَدَقَّقَتْ فَصَيَّهَا الْجَدْوَى ، وَبَارَقَهَا الْبَشْرُ
ويقول في الثالثة : (404)

فقدناكَ فِقْدَانِ السَّحَابَةِ ، لَمْ يَزَلْ لَهَا أَثَرٌ يُثْنَى بِهِ السَّهْلُ وَالْوَعْرُ
فقد وضع السحاب في صور تختلف كل واحدة منها عن الأخرى ، فهي في الصورة الأولى (تفيض ، وتغمر كل شيء بسرعة) وفي الثانية (يشي بخيرها البرق) ، وفي الثالثة (تبقى آثارها حتى بعد زوالها) ، وجاء فعله هكذا في المطر و مترادفاته .

وقد اهتم ابن زيدون بهذا المجال فاستوحى منه صوراً دالة مفعمة بالجدة ، وكان في استيحائه حريص على أن تحمل كل صورة تجربته وتتم عن شعوره الممعن بدقائق الحياة . ولم يقف ابن زيدون عند صورة المطر بل نظر إلى البرق وجعله موضوعاً للعديد من صوره ، وخاصة في باب المديح ، إذ جاء متنوع الحالات والهيئات ، مما يذكره بابتسام ثغرٍ وضاء يخطف الأنظار ببريقه : (405)

وَإِنِّي لَيْسْتُ هَوِينِي الْبَرْقُ صَبُوءٌ إِلَى بَرْقِ ثَغْرِ إِنْ بَدَا كَادَ يَخْطِفُ
أمّا في باب المديح فقد جاء البرق بعدة أشكال تدل على معنى واحد ، وهو الاستبشار بالخير سواء كان ذلك البشير وجه ممدوحه أو عطاياه (406) ، وأخذ من البرق صورة لمعانه بين الغيوم ، ليصور جيش ممدوحه الذي تراكم كالغيوم كان لمع الأسنة فيها بروقاً ، مطلبه أن يضيف على ممدوحه معالم الهيبة والعظمة من خلال رسم لوحة عسكرية تقوم وسط ليل مظلم ، تضيئه الأسنة بلمعها (407).

غدا بِخَمِيسٍ ، يُقَسَمُ الْغَيْمُ إِنَّهُ لَأَحْفَلُ مِنْهُ مَكْفَهَرًا وَأَكْثَفُ

هو الغيم من زُرَق الأسنّة برقُهُ وللطبلِ رَعْدٌ في نواحيهِ يقصفُ
وكان في بعض المواضع يعمد إلى الجمع بين البرق والرعد في صورة
واحدة والتفت إلى الشمس ، والقمر ، والنجوم ، وشكل منها لوحات تدل على
موقفه من الحياة في مجمل جوانبها ، وكانت له سلوة من مصائب الزمن
ونوائبه⁽⁴⁰⁸⁾ وفي المقابل كانت تمثل له معاني السمو والإشراق ، فتارة تكون
وجه محبوبته⁽⁴⁰⁹⁾ ، وتارة يتصور فيها عطايا ممدوحه وأعماله ، ولا يفوتنا أنها
كانت تمثل له العمر بمراحله الزمنية⁽⁴¹⁰⁾ فكان خير ممثل لسنن الكون في صورهِ
المستوحاة من تشكيلات هذه الأنواء ، استحضرها في مواقف عدة لا نستطيع لها
استقصاءً وإنما نكتفي بما أوردناه من إشارات معبرة ، لننتقل إلى الأرض لنختار
منها أهم المظاهر التي أبدى الشاعر فيها اهتماماً يميزها عن غيرها ، فقد اهتم
بالأرض وعلائقها ، فالتفت إلى رياضها فقارن بها أمانيه طموحاته وأخلاق
ممدوحه ، ومحبوبته ، فيقول مصوراً آماله التي ازدهرت جراء هبات ممدوحه^٧
كرمه⁽⁴¹¹⁾:

سوَّغْتَنِي نعيمها نَفَحَاتٌ لِلْمُنَى من سحابها ترويض
وفي معرض حديثه عن خصال ممدوحه ، وأخلاقه ، تقفز إلى ذهنه صورة
الروض بجماله وهدوءه ، وتأخذ عليه عقله ، فترسم تلك الأخلاق والسمات
بالروض الذي أينعه المطر :⁽⁴¹²⁾

للجهوري أبي الوليدِ خلّاقٌ كالروضِ أضحَكُهُ الغَمَامُ الباكي
أما المحبوب فكان روضة ورود ، عمّ أريجها فطابت به النفوس ، والتقت فيه
العيون ، فمنزلة محبوبته كمنزلة الروضة الغناء لذا جاء الفعل (اجنت) معبراً عن
موقف شعوري كبير ، يبعث في النفس معاني السمو ، والجمال⁽⁴¹³⁾.
يا روضةً طالما أجنت لواحظنا ورداً جلاء الصبّا غصاً ونسرينا
وقد جاء الروض في بعض صورهِ الشعرية نموذجاً يقيس عليه ويقارن به
ومقياساً للمفاضلة⁽⁴¹⁴⁾

واهتم بالأزهار والورود كثيراً ، فقد استخدمها في باب الغزل بوفرة مشبهاً
بها خد محبوبته ، ومن ذلك قوله :⁽⁴¹⁵⁾

رَأَيْتُ الشَّمْسَ تَطْلُعُ مِنْ نِقَابِ وَغُصْنِ الْبَانِ يَرْقُلُ فِي وَشَاحٍ
وقوله مادحاً : (339)

فَاسْتَقْبَلْتَنِي الشَّمْسُ تَبْسُطُ رَاحَةً لِلْبَحْرِ - مِنْ نَفَحَاتِهَا - اسْتَمْدَادُ
ففي الصورة الأولى عبّر بالشمس عن محبوبته ، وفي الثانية عبر بها عن ممدوحه
وكرمه ، وهي مواد واضحة ليست صعبة الإدراك إنها تعانق الحس وتغذيه قبل الفكر ،
وهذا الضرب من الاستعارة يمثل أولى مراحل تطور التشبيه إلى الإستعارة.
والمقصود بكلمة " مثلية " التي وصفت بها الاستعارة ، ليس التماثل الشكلي في
المحسوسين ، وإنما التماثل - كما قلنا - هو تماثل يحصل داخل نفس الشاعر قبل أن
يكون تماثلاً في الخارج .

- التجسيد : وهو إكساب المعنويات صفات حسية مجسدة ، أو نقلها من
دائرة المفاهيم إلى المادية الحسية ، كما في قوله جاعلاً (440) النعمة أكلة :
وَنُعْمَى تَفِيئَاتُهَا أَيْكَةً فَشَكْرِي حَمَامٌ بِهَا غَرْدَا
وقوله جاعلاً المني ثوباً : (441)

وَإِذَا الْمُنَى بَقْبُولِكَ الْغَضُّ الْجَنَى هُزَّتْ ذَوَائِبُهَا فَلَا تَثْرِيَا
فنرى في كلا الصورتين أن النعْمَى ، والمُنَى في الوضع الجديد قد انتقلا من مفهوم
غائب في الذهن إلى شيء ظاهر محسوس ، وقد تمَّ التجسيد على مرحلتين ، أولاها :
تشكل طرفي الصورة في الذهن . وثانيها : دمج الطرف الأول في الثاني ، فيتحدى
أحدهما ويبقى الآخر ، ومن هنا كانت المشابهة في الصورة التجسيدية مستحيلة لأنها
تقوم على معنى معدوم لا يُعرَف ولا يحس ، وآخر موجود ومحسوس ، فلا يمكن
إدراك التشابه حسياً بين معدوم وموجود (442)

- التشخيص : منح المحسوسات والماديات صفات إنسانية من أقوال أو
أفعال ، أو مشاعر ، فتكتسب تلك المحسوسات والماديات الحركة ، والحياة
كما في هذه الصورة : (443)

لَوْلَاكَ لَمْ تَتَقَبْ زِنَادُ قَرِيحَتِي فَيَنْتَهَبُ الظُّلَمَاءُ مِنْ نَارِهَا سِقْطُ
وَلَا أَلْفَتْ أَيْدِي الرَّبِيعِ بَدَائِعِي فَمِنْ خَاطِرِي نَثَرْتُ وَمِنْ رَوْضِهِ لَقَطْتُ

أعماق نفسه فتستقيض بها انفعالاته فتخرج متنوعة الهيئات والأشكال ومن ذلك قوله يمدح المعتضد بعد عملية أجريت له تسمى (الفصد)⁽⁴³⁴⁾

سَرَى دَمُكَ الْمُهْرَاقُ فِي الْأَرْضِ ، فَاكْتَسَتْ أَفَانِينَ رَوْضٍ مِثْلَ حَاشِيَةِ الْبُرْدِ
فَصَادَ أَطَابَ الدَّهْرُ ، فَالْقَطَرُ فِي الثَّرَى كَمَا طَابَ مَاءُ الْوَرْدِ فِي الْعَنْبَرِ الْوَرْدِ
لَقَدْ أَوْفَتْ الدُّنْيَا بِعَهْدِكَ نَضْرَةً كَأَنَّكَ قَدْ عَلِمْتَهَا كَرَمَ الْعَهْدِ
لَدَى زَمَنِ غَضٍّ أُنِيقَ فِرْنَدُهُ كَمِثْلِ فِرْنَدِ الْوَرْدِ فِي ضَحْكَةِ الْخَدِّ
فقد تعدد المشبه به في هذه الصورة ، والمشبه واحد ، وبما ينبغي الإشارة
إليه أن تعدد المشبه به وقع ضمن حقل واحد (الورود) ، وأسهم ذلك في تعميق
المعنى ، ومنحه رونقاً إضافياً على ما فيه .

ونلاحظ في تشبيهات الشاعر - بهذا المجال - ميله إلى التشبيه مذكور الأداة
وكان يراوح في ذلك بين (كأن) ، و (الكاف) ، من بين أدوات التشبيه الأخرى .
الصورة الاستعارية :

" تشبيه الشيء بالشيء ، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ، وتجيئ إلى اسم
المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه " ⁽⁴³⁵⁾.

وهي أكثر أنواع التصوير تناولاً عند الشعراء بكافة أنواعها التصريحية
والمكنية ، والتمثيلية ⁽⁴³⁶⁾، يعودون إليها وينهلون منها ما يفضي بأحاسيسهم
وانفعالاتهم ضمن صورٍ تشكيلية دالة ، وذلك لقدرتها على التعبير المكثف عن
الأشياء .

وكما هو معروف بأن الاستعارة هي المرحلة المتطورة الراقية التي انتقل
إليها التشبيه بفعل عدة عوامل كالتقدم الحضاري والعقلي ⁽⁴³⁷⁾ ، فقد جاءت
الاستعارة عند ابن زيدون كنتيجة طبيعية للتطور الحاصل في التشبيه ، فقد وردت
بنسبة تفوق باقي الصور الأخرى . وتنقسم الاستعارة في أشعاره إلى أربعة أقسام
متداخلة ومتطورة . سنوضحها متدرجين من أبسط حالاتها إلى أشدها وهذه الأقسام
هي :

- الاستعارة المثلية : والتي تبنى على أساس حلول حسي محل حسي آخر ،
ومن ذلك قوله متغزلاً : ⁽⁴³⁸⁾

يقول متغزلاً : (431)

يا فِتْنَةَ الْمُتَقَرِّي وَحُجَّةَ الْمُتَصَابِي
الشمسُ أنتَ ، توارت عَنْ ناظري بالحِجَابِ

فقد رأى الشاعر أن حذف الأداة من التشبيه يحقق له حاجته النفسية في إضفاء صفة التماهي بين محبوبته والشمس ، وهناك فرق نفسي بين أن يقول (أنت كالشمس) و (الشمس أنت) فالكاف تشكل حاجزاً بين حدي الصورة وتدل على الاختلاف بينهما ، وهذا لا يحدث في الصورة الثانية .

ب- التضاد :

وهو الجمع بين طرفين متناقضين داخل الصورة الشعرية ، بما يشي بحالة نفسيه مضطربة لحظة بناء الصورة ، ومن ذلك ما قاله يصف فعل ممدوحه به: (432)

سَبَبُ السُّقْمِ الَّذِي بَرَحَ بِي صِحَّةٌ كَالسَّقَمِ فِي تِلْكَ الْمُقَلِّ
فالجمع بين الصِّحَّةِ والسُّقْمِ في الصورة التشبيهية ، جمع بين ضدين لا يجتمعان إلا في نفس الشاعر الذي يعيش مشاعره وانفعالاته الخاصة المتمثلة بقوة فتك العيون ، واستبدادها به ، فصور إحساسه في صورة شعرية متضاده تشي بملامح حالته .

وقد يبني الشاعر صورته المتضادة من عالمين مختلفين عن بعضهما كما في قوله يصف أخلاق ممدوحه وعطاياه : (433)

وَبُشْرَاكَ أَعْيَادٌ سِينِمِي أَطْرَادُهَا كَمَا اطَّرَدَتْ فِي السَّمْهَرِيِّ كِعَابَ
فنظرته إلى بشائر ممدوحه نظرة تنتمي إلى عالم التأمل ، والعقد التي تنتظم في الرمح تنتمي إلى عالم التصنيع والتشكيل .

وبهذا فإننا نشهد أن العلاقة التضادية في حدي صورته الشعرية التشبيهية هي انعكاس لواقع الشاعر المتناقض المضطرب ، تحمل انطباعه ونظرته إلى الأشياء .

ج- الجمع :

وهو تعدد المشبه به ، وبقاء المشبه واحداً في الصورة الشعرية ، وقد كان الشاعر يلجأ إلى مثل هذا الأسلوب من التشبيه ليعبر عن عاطفة متغلغلة في

بعض العناصر المتمثلة في الصورة متنافرة خارجها ، ومن ذلك قوله مادحاً
المعتضد: (428)

سَجَايَاهُ لِمَنْ وَالَاهِ كَالْأَرِي تُجْتَنَى تَعُودُ لِمَنْ عَادَاهُ كَالشَّرِي يُنْقَفُ
وقد راوح الشاعر في تشبيهاته بين استخدام الأداة ، وحذفها ، ولكنه باستخدامه
للأداة كان يكثر من ذكر الأداة (كَأَنَّ) ، و (الكاف) ، مع تفوق (كَأَنَّ) في الذكر ،
فيكررها في كثير من الأبيات ، كما في قوله : (429)

كَأَنَّ الثُّرَيَّا رَايَةً مُشْرِعٌ لَهَا جَبَانٌ ، يَرِيدُ الطَّعْنَ ثُمَّ يَهَابُ
كَأَنَّ سُهَيْلاً فِي رِبَاوَةِ أَفْقِهِ مُسِيمٌ نُجُومٍ حَانَ مِنْهُ إِيَابُ
كَأَنَّ السُّهَاءَ فَانِي الْحُشَاشَةِ ، شَفَّاهُ ضَنْيٌ ، فَخُفَاتٌ مَرَّةً وَمَتَابُ
كَأَنَّ الصَّبَّاحَ اسْتَقْبَسَ الشَّمْسَ ضَوْءَهَا فَجَاءَ لَهُ مِنْ مُشْتَرِيهِ شَهَابُ
ولعل تكرار الأداة (كَأَنَّ) نابع من ميل الشاعر إلى دك الفواصل بين الحدود
المترابطة في الشكل أو المعنى ، وذلك لأن (كَأَنَّ) تبقى على الحدود متلاصقة
ببعضها ، أكثر من غيرها من الأدوات ، فالفرق واضح بين قولنا (هم كالأسود) و
(كَأَنَّهُمُ الْأَسُودُ) . فهو يماثل الفرق بين (م + ن) ، (و + م ن) .

وتبنى الصورة التشبيهية في شعر ابن زيدون بعدة أساليب :

أ- المماثلة :

والمقصود بها هو التماثل الذي يشكله انفعال الشاعر بوساطة تأليف
العناصر تأليفاً منسجماً ومعبراً . كما في قوله : (430)

وَدَيَا جُ خَدَّيْهِ حَكِي رَوْنَقُ الْخَمْرِ

وَأَلْفَاظُهُ - فِي النُّطْقِ - كَاللُّؤْلُؤِ النَّثْرِ وَرَيْقَتُهُ - فِي الْارْتِشَافِ - مُدَامُ
فما من علاقة تربط بين الخدِّ الناعم ، ورونق الخمر سوى ذاك التماثل
المنبعث من أعماق الشاعر الذي أوحى له بتلك الصورة ، وينطبق على هذا ما
جاء في البيت الثاني من الربط بين الألفاظ ، واللؤلؤ ، والرَّضَابِ والمُدَامِ . وقد
يأتي التشبيه في هذا السياق محذوف الأداة ، وبهذا يقترب من الاستعارة ، فالتشبيه
الخالٍ من الأداة أقرب بشيء بسيط إلى الاستعارة ، فيأتي التشبيه أكثر عمقاً
ووقعاً.

وأوردها معادلاً لعطايا ممدوحه : (423)

بعيدُ مَنالِ الحَالِ ، داني جَنَى النَّدَى إذا ذَكَرْتَ أخلاقَه خَجِلَ الوردُ

ومثلت الزمن الذي عاشه في ظل ممدوحه يرفل بالنعيم والخيرات : (424)

مَلِكٌ لَدَّ جَنَى العيشِ بِهِ حيثُ وردُ الأَمْنِ للصّادي عَلى

ومما تقدم نرى أن ذات الشاعر بما حوته من انفعالات ، وأحاسيس ، وأفكار كانت وراء استجلاب الموضوعات التي قامت عليها صورته ، وقد تنوعت صورته بتنوع موضوعاته الشعرية ، وبحسب موقفه العاطفي من الحياة .

الصورة التشبيهية :

والتشبيه في علم البلاغة : هو الربط بين شيئين اشتركا في صورة أو معنى ، أو صفة ، باستخدام أداة تفيد التشبيه ، " هو الوصف بأن أحد الموضوعين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب " (425).

وللتشبيه وجوه منها ما يقع في شيئين الرابط بينهما اللون ، والتشبيه بين شيئين متفقين بدليل ، والتشبيه بين شيئين مختلفين يجمعهما المعنى (426) .

وقد جاء الحديث عن التشبيه في الدراسات القديمة مطولاً ، ونال حظاً وافراً من العناية والاهتمام ، من حيث أنواعه ، وأجوده وما يستحسن منه ، والمعاني التي يخرج إليها من خلال الربط بين الأشياء .

ومن المعروف أن التشبيه صورة تحوي داخل إطارها أشياء متماثلة إما في المعنى ، أو المادة ، ويكون هذا التماثل كامن في نفسية الإنسان وشعوره. ومثال ذلك : (427)

ذكرى لِعَهْدِكَ كالعِدَادِ سَرَى فَبَرَّحَ بالسَّلِيمِ

فليست هناك علاقة بين الذكرى الجميلة ، والعداد إلا ذاك التماثل الحاصل لهما في نفس الشاعر ، وما يمكن تفسيره أنه تماثل معنوي بين احتياج الذكرى ، وحال المجنون ، والأمثلة على هذا كثيرة في أشعار ابن زيدون ، فقد جاءت في أغلبها معبرة عن انعكاسات الواقع داخل نفسه ، والمقصود بالتماثل التأليف بين العناصر تأليفاً منسجماً ومعبراً ويتم هذا من خلال انفعالات الشاعر لذا قد تكون

له مبسمٌ عذبٌ وخذٌ موردٌ وكفٌ - بحناء المدام تقناً
تعلق قلب الشاعر بالأزهار ، وأحبها في شعره ، فقد كان يعود إليها - كثيراً
- في أشعاره بمختلف أغراضها ، وخاصة في غرضي الغزل والمديح ، فينهل
من أشكالها صوراً متنوعة تناسب حاجته الشعورية المراد إشباعها .

وقد تمثل له الورد في الزمان بعد أن أصبح ينعم بعطايا ممدوحه (416)

نحن من نعمائكم في زهرة جددت عهد الربيع المقتبل
وتمثلت - أيضاً - في كرم الممدوح وأخلاقه : (417)

ومحاسنٌ تتدى رقائِقَ ذِكْرها فتكاد توهِمَك المديحَ نسييا
كألاس أخضرَ نضرة والوردِ أحمرَ بهجةً ، والمسك أذفر طيبا
ومن الزهور التي وردت في غزلياته الريحان ، والأقحوان ، والنرجس (418)
وقد استخدمها حين رجعت به الأيام إلى زمن الماضي . مستذكراً ما شفه الوجد
منها فكانت أياماً كالورد نضرةً وعبيراً .

ونظر إلى الشجرة ، فأخذ من أغصانها رسومات تعبر عن خلجات نفسه.
ونزوعه إلى التصوير حين تضطرم في نفسه الأحاسيس والمشاعر ، فيجعل منه
معادلاً لمدائحه ، وللمرأة وقوامها ، يقول في الأولى : (419)

عطرٌ - هو المسك السطوْع - يطيب في شمِّ العقول أريجُهُ المُتَنَسِّمُ
وإذا غصون المكرُمات تهذلت كان الثناء هديلها المُتَرَنِّمُ
وفي الثانية : (420)

وقوامٌ كما استقام قضيبي البانِ إذ علَّه ثراه الأريضُ
كما جاء بالغصن من حيث صورته ، وهو ذاوٍ ، مشيراً إلى العمر ، كما في
قوله : (421)

مَحَقْتُ هلال السنِّ قبلَ تمامِهِ وذوى بها غُصْنُ الشَّبابِ رطيباً
وكان يعود إلى الثمار بأشكالها المختلفة ليصور بها خد محبوبته ، كما جاء
في قوله : (422)

أَتَتَكَ بِلَوْنِ الحَبِيبِ الخَجَلُ تُخَالِطُ لَوْنَ المُحِبِّ الوَجَلَ

وهذه الصورة : (444)

تشكو إليه الشمسُ نفعَ كَتِيبةٍ ما زال مِنْهُ لعينها إرمادُ

وهذه الصورة : (445)

إنَّ أساءَ الزَّمانُ أحسنَ دأباً مثلما باينَ النقيضَ النقيضَ

لقد اكتسب الربيع ، والشمس ، والزمان ، في هذه الصورة طبيعة الإنسان وسلوكه ، فأخذت طابعه وغدت تشعر بمثل شعوره .

وقد تكون الاستعارة التشخيصية هي الشكل الجديد الذي انتقلت إليه الاستعارة المثلية بفعل التطور ، لأن كل من الاستعارتين تقوم على حدود حسية . فالاستعارة المثلية تتم - كما ذكرنا - على مرحلتين . قيام حدي الصورة في الذهن ثم تنحي أحدهما للآخر ، أما التشخيصية فتتم بزيادة مرحلة على المرحلتين السابقتين ، وهي الارتفاع بهذا الحد إلى أفعال الإنسان وسلوكه ، فلو أخذنا الصورة في المثال الثاني (تشكو إليه الشمس) لاستفهام معالم الاستعارة التشخيصية ، لرأينا أن أول مراحلها قيام حدي الصورة (الإنسان - الشمس) ، والثانية اندماج الأول في الثاني (... الشمس) ، والثالثة الارتفاع بالحد الباقي - الساكن - إلى قدرة الإنسان (... الشمس تشكو ...) .

- التجسيم : إيصال المعنى المجرد إلى مرتبة الإنسان في القدرة والافتقار

كما في قوله شاكراً ممدوحه : (446)

شُكْرُ يروقُ ويُرضي طيبُ طُعْمَتِهِ في طيِّهِ نَفَحَاتٌ بينها خَلْجُ

وقوله : (447)

أتتكَ القوافي شَاهِدَاتٍ بما صَفَا مِنْ الغيبِ فاقبلها فما غرَّكَ الشَّهْدُ

وقوله : (448)

ينهى جفاؤك عن زيارتي الكرى كيلا يزور خيالك المعتادُ

فالشكر والقافية والجفاء ، معانٍ أصبحت أحياء لها مقدرة الإنسان على الإرضاء والشهادة ، والنهي .

ولقد جاءت الاستعارة في أشعار ابن زيدون معبرة عن مضامينه ، وموحية بآماله ومطالبه ، أعاد من خلالها تركيب حوادث الحياة وجعلها تتماثل وفق منهجه ورؤياه .

الصورة الحسية

وهي الصورة التي يرجع تكوينها إلى حواس الإنسان ، وتبنى بوساطتها
ويكمن سر جمال هذا النوع من الصور في الارتباط بين الإدراك الحسي ، ورغبة
العقل البشري في رؤية النظام في العالم المحيط به (449)
وقد ترددت الصور الحسية في النظام الشعري لدى ابن زيدون ، وفرض
موقفه من الحب والحياة نمط الصورة ، للصلة الوثيقة التي تربط بين أعماق النفس
الإنسانية والإبداع ، ويمكننا تقسيم الصور الحسية في شعر ابن زيدون إلى:

وقابلنا فيه نسيماً البنفسج

ولاح لنا وردٌ بخدٍّ مُضرج تراه أمام النور وهو إمامُ

فصورة الطبيعة ، ومعالم الجمال المحتشدة فيها ، تهيج النفس ، وتوقظ عين
الخيال ، فتكون الصورة المستنبطة لوحةً ترسم فيها احساسات الشاعر ، وما
يختلج نفسه ، وتمتد الرؤية البصرية لمظاهر الطبيعة التي تكشفت له بمظهر
جمالي خاص نابع من خصوصية إحساسه بالأشياء ، فالفرصة التي منحها له
الدهر بقاء محبوبته مثلت له صورة الشمس بعد احتجاب ، وبعثت في نفسه
السرور الذي انعكس على رؤيته البصرية : (450)

رأيتُ الشمس تطلُّع من نقابٍ وغصنُ البان يرفلُ في وشاحٍ

وقد ردّد الشاعر في قصائده العديد من الصور البصرية المعنوية كالحزن
والياس ، والفرح ، والأمل ، والشقاء ، والحيرة مجسداً تلك الصور بهيئات ذات
أبعاد مدركة ، ونشهد في صور ابن زيدون البصرية نمطين من أنماطها، أولها :
حركي ، والثاني : لوني ، سنقف عند كل منهما على حدا وذلك لما يتمتع به كلا
النمطين من غزارة الصور وعمقها .

- الصورة الحركية :

للنشاط الحركي ، وفاعليته مهمة كبيرة في الصورة الشعرية ، فالحركة
هي سمة الصورة الشعرية ، وعنوان حيويتها ، وهذا ما يميز الشعر على

بعض الفنون الأخرى كالرسم ، والنحت والتي تعتمد بشكل رئيس على
تجميد اللحظات والمعاني في أمكنة ثابتة .

وللحركة - في أشعار ابن زيدون - حضور بارز ، وأهمية كبرى في
بناء الصورة الشعرية ، فقد كان يحرص على تضمينها صورته الشعرية
لإضفاء طابع الحيوية عليها ، وقد ظهرت الصورة الحركية عنده في
صنفين :

1- الصور التي راحت موادها تتحرك حركة

الكائنات الحية ، ومثال ذلك قوله جاعلاً الموت

إنساناً يدنو: (451)

مُنِيَّةُ الصَّبِّ أَغْثِي قَدْ دَنَتِ مِنِّي الْمَنُونُ

وجاعلاً الأهواء ، والأمانى إنساناً يطلب وينصرف : (452)

وَاللَّهِ مَا طَلَبْتُ أَهْوَاؤُنَا بَدَلًا مِنْكُمْ وَلَا انصَرَفْتُ عَنْكُمْ أَمَانِينَا

2- الصورة التي تتحرك موادها حقيقة كقوله يمدح

أبا الوليد ابن جهور في أتباعه سنن أبيه

ومكارمه : (453)

جَارِي أَبَاهُ بَعْدَ مَا فَاتَ الْمَدَى فَتَلَاهُ بَيْنَ الْفُوتِ وَالْإِدْرَاكِ

فالاختلاف ظاهر في طبيعة كل منهما ، وهما معاً ، يختلفان عن الصورة

البصرية الساكنة ، وبالتالي يتولد اختلاف في القيمة التعبيرية أيضاً .

وقد تنوعت الصورة الحركية في شعر بتنوع المشاهد والمواقف التي

تصورها ، فجاءت الحركة - تبعاً كذلك - في ثلاث أنواع متسلسلة من الهدوء

حتى أقصى حالاتها :

- الحركة الهادئة : كما في قوله يمدح المعتمد بن عباد: (454)

يَا جَمَالَ الْمَوْكَبِ الْغَادِي إِذَا سَارَ فِيهِ ، يَا بَهَاءَ الْمَجْلِسِ

وقد كان هذا النوع من الحركة أكثر ما يظهر في مواقف الغزل والمديح

التي تتطلب تأنيلاً ، وتروياً في بناء الصورة (455)

-الحركة السريعة الخاطفة: كما في قوله يهجو : (456)

وغيرك من عهد ولادة سراب تراءى وبرق ومض
وقوله مناجياً أمه : (457)

أمقتولة الأجفان مالك وإلهها ؟ ألم ترك الأيام نجماً هوى قبلي ؟
ويظهر هذا النوع من الحركات في المواقف التي تتأجج فيها المشاعر
السوداوية فتأتي هذه الحركة تلبية لحاجة نفسية ملحة .

- الحركة المضطربة : كما في قوله شاكياً لمحبيبته : (458)

تبكي فراقك عين أنت ناظرها قد لجّ في هجرها عن هجرك الوسن
فلكل حركة من هذه الحركات انطباع تمثله ، يختلف عن الانطباع الذي
تحققه الحركة الأخرى ، والسبب في ذلك أن وراء كل منها إحساساً تولد في
لحظة متزامنة مع الموقف الذي صيغت فيه .

- الصورة اللونية :

يعدّ اللون من الرموز اللغوية التي تمكن الشاعر من توسيع امتدادات
الصورة الشعرية في نفس المتلقي ، ويعمق مدى نظرتة للأشياء والمحسوسات ،
مما يساعد على إثارة الانفعالات في نفسية من يتلقى نتاجه ، وذلك لما يختزنه
اللون من قوة دلالية وإيحائية يبيثها في كلمات الشاعر وتراكيبه ، ويجعل الصورة
لوحة فنية تسحر الأبواب ، وتبهج النفوس ، كلوحة الرسام المزيّنة بصنوف
الألوان الموحية ، لتسهم في نقل فكرته وإحساسه ، وبذلك يكون اللون قالباً إبداعياً
يجمع بين قلم الشاعر ومفرداته ، وريشة الرسام وأصباغه ، يقول عبد القاهر
الجرجاني : " وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ ، التي تعمل بها الصور
والنقوش " (459).

لقد تملكّت طبيعة الأندلس من نفسية الشاعر ، ففاضت بها ، مما جعله
مفتوناً بخلق الصور الشعرية ، المتمازجة الألوان ، التي تضع المتلقي في عالم
يمور بالأحاسيس فيعيش في دنيا من التماهي ، والتفاعل فاللون عنده من الطرائق
الخاصة في التعبير عن مكنونات النفس ، من لواعج الشوق والحنين .

وقد كان لإيمان ابن زيدون بالتأثير البصري ، والنفسي للشعر ، أثر في اختيار مفردات لغته وتشكيل صورهِ المضيئة التي تحلق في الخيال وتذهب فيه كل مذهب ، ويقول مشيراً إلى ذلك : (460)

ما الشَّعْرُ إِلَّا لِمَنْ قَرِيحَتُهُ غَرِيضَةُ النُّورِ غَضَّةُ الثَّمَرِ
تَبَسُّمٌ عَنْ كُلِّ زَاهِرٍ أَرْجٍ مِثْلُ الْكِمَامِ ابْتَسَمَ عَنْ زَهَرٍ
وفي السياق نفسه يقول في ردِّهِ على صديقه إبي العطف بن حيي ، شاكراً له ومثنيّاً عليه لأبياته الجميلة التي كتبها إليه : (461)

أَفْدَيْتَنِي مِنْ نَفَائِسِ الدَّرَرِ مَا أَبْرَزْتَهُ غَوَائِصُ الْفِكْرِ
مِنْ لَفْظَةٍ قَارَنْتُ نَظِيرَتَهَا قِرَانِ سُقْمِ الْجُفُونِ لِلْحَوَرِ
أَبْدَعَهَا خَاطِرٌ ، بِدَائِعُهُ - فِي النِّظْمِ - حَازَتْ جَلَالََةَ الْخَطَرِ

.....

.....

ونَاطِظِ الْعِقْدِ نَظْمَ مُقْتَدِرٍ يَفْصِلُ بَيْنَ الْعَيُونِ بِالْغَرَرِ
ولم يكن ابن زيدون في استخدامه للألوان منحصرأً في كلمة اللون بدلالاتها المعجمية إذ لم يستخدمها بمعناها المعجمي إلا في موضعين (462) ينحصران بقوله واصفاً تفاحةً أهداها للأمير أبي الوليد بن جهور ، اجتمعت فيها الحمرة بالصفرة، فحمرتها تحاكي خدَّ الحبيب الخجل ، وصفرتها مثل لون المحب إذا استبدت بها الألم والمخاوف (463)

أَتَتْكَ بِلَوْنِ الْمُحِبِّ الْخَجَلِ تُخَالِطُ لَوْنَ الْمُحِبِّ الْوَجِلُ
وجاءت في موضع آخر بنفس المعنى المعجمي في قوله : (464)

أَمَّا عَلِمْتَ أَنَّ الشَّفِيعَ شَبَابُ فَيَقْصُرُ عَنْ لَوْنِ الْمُحِبِّ عِتَابُ

كما جاء اللون منزاحاً عن دلالته الوضعية في شعر ابن زيدون ، ضمن موضعين ؛ أولهما بمعنى التحول والتبدل كما في قوله مستجدياً عطف محبوبته وبثها شكواه : (465)

لَقَدْ أَغْيَا تَلَوْنُكَ احْتِيَالِي وَهَلْ يُغْنِي احْتِيَالٌ فِي مَلُولٍ ؟

والثاني بمعنى الصنوف والأنواع : (466)

عَهْدِي كَهْدِكَ ، مَاالدُّنْيَا تُغَيِّرُهُ وَإِنْ تَغَيَّرَ مِنْكَ الْعَهْدُ أَلَوَانًا
على أن قلة حضور مفردات اللون في ديوان شاعرنا ، مكنه من إثراء
مخزونه من الدُّوال اللّونية ، فانعكس ذلك على استخدامه للمفردات التي تقارب
في دلالتها الوصفية للون ، فيستخدم " مضرّج " ، و " مُخضّب " ، و " الصبغ " ،
و " مطرّف " ، و " تقنأ " ، فيقول مستخدماً كلمة (مضرّج) : (467)

ولاح لنا وردّ بخدٍ مضرّج تراه أمّام النّورِ وهو إمام
كما أورد كلمة (مخضّب) في قوله : (468)
ألم تدرِ أنا لا نراخُ لِرِيبةٍ إذا لم يلمع بالنّجيع (469) خضابُ ؟
وفي قوله : (470)

ولطالما أبديت إذ حييتنا كفاً- هي الكفُّ الخضيبُ - خضيباً
واستخدم (الصبغ) قائلاً : (471)
وأها لعطفك !! والزّمانُ كأنما صُبِغَتْ غَضَارَتُهُ بِبَرْدِ صِبَاكِ
و (مطرّف) في قوله : (472)
كفانا من الوصلِ التّحيّة خُلسَةً فيومئٍ طرّفٌ ، أو بنانٌ مُطرّفٌ
و (تقنأ) في قوله : (473)

له مَبَسِمٌ عذبٌ ، وخذٌ مُورّدٌ وَكَفٌ - بحناءِ المُدَام - تُقْنَأُ
كما كان ابن زيدون في استخدامه لمعجمه اللوني الواسع ، الذي شكّل منه
لوحات تبعث في النفس نوازع التأمّل ، والتعايش مع أجواء الصورة ، ويظهر أيضاً
اهتمامه بمفردات الزخرفة والتزيين (التوشيح ، والكحل ، ومرأى ، و الموقوف ،
والمدبج ، والوشي ، والمرصع) وغيرها الكثير من المفردات ليضفي على صوره
اللونية طابع الجِدّة والتألق مما يفتح المجال واسعاً أمام المتلقي لإنعاش خياله ،
وعيش الصورة بجزئياتها .

وفي ذلك يقول : (474)

إذا الحسن مرأى- فيك- واللّهُ مسمَعٌ وإذ كَنَفُ الدُّنْيَا - لديك - مُوطَأٌ

وقوله : (475)

زَمَنْ كَمَا لَوْ الرِّضَاعُ تَشْوَقُ ذَكَرَاهُ الْفَطِيمُ
أَيَّامَ أَعْقِدُ نَاطِرِي بِذَلِكَ الْمَرَأَى الْوَسِيمُ

وقوله : (476)

يَا رَاقِمَ الْوَشْيِ زَانَهُ الذَّهَبَ الرَّقْرَاقُ إِذْ رَفَّ مِنْهُ فِي الطُّرَرِ
وقوله : (477)

الْفَخْرُ ثَغْرٌ - عَنْ حِفَاطِكِ - بِاسْمٍ وَالْمَجْدُ بُرْدٌ - مِنْ وَفَائِكَ - مُعَلَّمُ
وقوله : (478)

صَلَّتْ تَوَدُّ الشَّمْسُ لَوْ صِيغَتْ لَهُ تَاجِبًا تُرْصَعُ جَانِبِيهِ الْأَنْجُمُ
وبهذا نشهد أن بُعد ابن زيدون عن استخدام مفردة اللون ، قد أتاح له قدراً كبيراً من حرية التصرف بالدّوال القريبة معجماً .

"ولعل اهتمام ابن زيدون بالصنعة، وجزالة الألفاظ والسير على النمطية التقليدية للمعجم الشعري العربي كان وراء قلة ظهور كلمة " اللون "(479).

لقد كان اللون في تصوير ابن زيدون للمحسوسات والملموسات ، أحد أهم المقومات في تشكيل الصورة، وبنائها مستغلاً بذلك كل طرائق التعبير عن اللون في النص الشعري ، وقد جاء توظيفه للون في اتجاهين : تصريحي ، وإيحائي ، مستخدماً في الأول منهما اللغة المعجمية للون مراوحاً بين الكلمة ومشتقاتها مثل (الأبيض ، الأغر ، الأبلج ، الإغريض) و (الأسود ، والغريب ، والجون) ؛ أمّا الثاني ، فقد استخدم فيه ما يشي باللون أو أحد لوازمه مثل (النهار ، الليل ، الشمس ، القمر ، الفجر ، الظلام) . وهو بذلك يحاول أن يطوّع الطبيعة وعناصرها لشغفه اللوني الذي أملت عليه طبيعة الأندلس الفاتنة المترعة بألوان الورود ، والرياض الغناء، فوجد فيها معيناً لا ينضب ، لا ينفك ينهل منه ما يرفد به صوره ولوحاته .

أمّا في مجال التعبير عما يريد الشاعر من معانٍ ومواقف ارتسمت في ذهنه وعقله فقد أبدى لنا - ابن زيدون - أنه شاعر يرسم قصائده بالكلمات ، واستطاع من خلال لوحاته اللونية أن يبدي مشاعره وأحاسيسه على نحو معبرٍ مستوفٍ

لجزئيات النفس المضطربة ، التي كانت إبان سعادتها تحس بالانقطاع والحزن ،
شاخصة البصر إلى معطيات المستقبل الغامضة .

ففي استخدامه للون الأبيض نشهد في قصائده إشارات واضحة تدل على عمق
ثقافته اللغوية المتنوعة النابعة من عمق المد التراثي الثقافي في ملكته الشعرية
والفكرية ، فقد كان في غزلياته ينهج نهج الشعراء العرب الذين سبقوه ، بما كانوا
يستعذبونه من بياض المحبوبة ، وما يقترب منه في الوصف ، كقوله : (480)

أَبْرَزَ الْجَيِّدَ فِي غَلَائِلَ بَيِّضٍ وَجَلَّأَ الْخَدَّ فِي مَجَاسِدَ حَمْرٍ
وقوله : (481)

أَوْصَاغَهُ وَرَقًا مَحْضًا ، وَتَوَجَّهَ مِنْ نَاصِعِ التَّبَرِّ إِدَاعًا وَتَحْسِينًا
وكذلك يقول : (482)

مَا الْبَدْرِ - شَفَّ سَنَاهُ عَلَى رَقِيقِ السَّحَابِ -
إِلَّا كَوَجْهِكَ ، لَمَّا أَضَاءَ تَحْتَ النَّقَابِ

وكذلك عبر عن هذا المد التراثي في ثقافته من خلال مدائحه ، حيث جاءت من
أكثر الأغراض الشعرية استغراقاً للون الأبيض ومواده ومرادفاته ، وهو في ذلك
يتبع طرائق الشعراء الأول في مدائحهم ، فيقول مادحاً أبا الوليد : (483)

هُمْ النَّفَرُ الْبَيِّضَ الَّذِينَ وَجُوهُهُمْ تَرُوقُ فَتَسْتَشْفِي بِهَا الْأَعْيُنُ الرُّمْدُ
ويقول : (484)

أَغْرُ تَمَهَّدْنَا بِهِ الْخَفْضَ بَعْدَمَا أَقْضَى عَلَيْنَا مَضْجَعٌ وَنَبَا مَهْدٍ
أما في الغزل فكان مولعاً بالصور الموحية بالسمو والإشراق والنور ،
يقول (485)

يَا كوكباً - باري سَنَاهُ سَنَاءَهُ - تُزْهِى الْقُصُورُ بِهِ عَلَى الْأَفْلَاقِ
ويقول : (386)

يَا فِتْنَةَ الْمُتَقَرِّيِّ وَحُجَّةَ الْمُتَصَابِي
الشمس أنت ، توارت عن ناظري بالحجاب

ويقول (487)

كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فِي أَكْلَتِهِ بل ما تجلّى لها إلا أحيينا

ويقول (488)

بَدَتْ فِي لِدَاتِ - كَزْهَرِ النُّجُومِ - حِسَانِ التَّحَلِّي مِلَاحِ الْعَطَلِ

ويقول (489)

وَبِنَفْسِي - وَإِنْ أَضَرَّ بِنَفْسِي - قَمَرٌ لَا يَنَالُ مِنْهُ السَّرَارُ

وقد كان ابن زيدون من خلال استخدامه للون الأبيض يرمي إلى إشباع حاجاته النفسية باستمداد معاني النور والإشراق ، واستيحاء إشارات الصفاء المأخوذة من الشمس وسائر الكواكب والنجوم .

كما عبّر باللون الأبيض عن النظرة العلوية الفوقية ، التي تكتنف أعماق نفسه، التي دلت عليها سلوكياته وطموحاته السياسية الكبيرة ، ومردّ هذه النظرة يرجع إلى طبيعة حياته ، فقد كان ذا نسبٍ عريق ، وجاء تليد ، جميل المحضر ، واسع الثقافة ، ضليع بالأدب وحيثياته، وكان حبه لنفسه ، وطموحه المنقطع النظير وراء سعيه الدؤوب لنيل المناصب والترقي فيها ، وقد عبّر عن هذا قائلاً (490)

لَعُمْرُكَ مَا لِلْمَالِ أَسْعَى ، فَإِنَّمَا يرى المَالُ أَسْنَى حَظَّهُ الطَّبِيعُ الْوَعْدُ
ولكن لحالٍ - إِنْ لَبِستُ جَمَالَهَا كسوتك ثوبَ النُّصْحِ أَعْلَامُهُ الْحَمْدُ

وقد أشار إلى تلك النظرة النفسية العلوية ، حين خلَعَ على نفسه معاني السمو والعلو ، كما في قوله حين كان سجيناً : (491)

أَلَمْ يَأْنِ أَنْ يَبْكِيَ الْغَمَامُ عَلَى مِثْلِي؟ وَيَطْلُبُ ثَأْرِي الْبَرْقُ مُنْصَلَّتِ النَّصْلِ
وَهَلَّا أَقَامَتْ أَنْجُمُ اللَّيْلِ مَأْتَمًا لَتَتَدَبَّ فِي الْآفَاقِ مَا ضَاعَ مِنْ تَتْلِي
وَلَوْ أَنْصَفْتَنِي - وَهِيَ أَشْكَالُ هَمَّتِي - لَأَلْقَيْتُ بِأَيْدِي الدُّلِّ لَمَّا رَأَتْ دُلِّ

فهو يرى نفسه واحداً من تلك الكواكب والنجوم ، فله عليها حق الوفاء بأن تنزع ثياب الجمال والإشراق ، لتلبس ألوان الحزن وتشاطره آلامه . ويقول خالعاً على نفسه سمات الجمال والعلو ، مشيراً إلى نظرة فوقية ، ضاهت بقدرها النجوم، ونفسية تسمو عن الكثير من البشر : (492)

ولا يُغْبِطِ الأعداءُ كوني في السّجنِ
فإنّني رأيتُ الشمسَ تُحْضِنُ بالدجنِ (493)

ويقول : (494)

لا يُهنئُ الشّامِتُ المُرتاحَ خاطِرُهُ أنّي مُعْنَى الأمانِ ضائعِ الخطرِ
هل الرّياحُ بنجمِ الأرضِ عاصِفَةٌ ؟ أم الكسوفِ لِغَيرِ الشّمسِ والقمرِ
ولم يقف شاعرنا في صور البياض ودلالاته عند حدود الجمال والسمو ، فقد
انزاحت تلك الدلالات ، لتحل محلها معانٍ هي بمثابة تراجم صادقة لما يسكن في
نفس شاعرنا ، فقد استحال اللون الأبيض عنده من رسومه الإيجابية إلى أخرى
سلبية ، تنم عن نفسية مشبعة بالقلق والاضطراب ، كان (الشيب) من أهمها ،
الذي هو بياض الحزن والأسى ، ورمزاً لغياب نجم الشبيبة ونهاية الحياة ، وقسوة
الزمن المريرة ، يقول : (495)

مَنْ يسألُ الناسَ عن حالي فشاهدها محضُ العيانِ الذي يُنبئُ عن الخبرِ
لم تطوِ برْدَ شبابي كبرةً ، وأرى بَرَقَ المشيبِ اعتلى عارضَ الشَّعرِ
ها إنها لوعةٌ في الصّدرِ قاذِحةٌ نارَ الأسى ، ومشيبِي طائر الشررِ
وقوله : (496)

مالي وللأيامِ ؟ لَجَّ مع الصبا عُذوانها فكسا العذارُ (497) مشيبا
مَحَقَّتْ هِلَالَ السَّنِّ قبلَ تمامِهِ وذوى بها غُصْنُ الشَّبابِ رطيباً
ومثل الشيب كان المعان البرق، فبعدما كان رمزاً للأمل والخير ، والتمتع
ببياض المحبوبة ، غدا السراب متلبساً فيه ، متوحداً معه ، فحارت نفسه ، فما
عادت هناك فواصل ، وضاعت الحدود ، فأصبح لمعان البرق صورة لانعدام
الأمل والنّقة ، فيقول : (498)

مالي وللذّنيا غُرِرْتُ من المني فيها ببارقةِ السَّرابِ الخادِعِ
وقوله : (499)

وذُنْيا وجَدنا العيشَ في غَفَلاتِها طَريقاً إلى وَرْدِ المنيّةِ مَهيعاً
نعلِّلُ فيها بالمُني فتغرُّنا بَوارِقُ ليس الآلُ منها بأخدعا

أما اللون الأسود فقد جاء يحاكي اللون الأبيض في طرائق التعبير عنه ، فقد جاء باتجاهين تصريحي وإيحائي . استخدم في الأول منها اللغة المعجمية للون ، وقد جاءت مفردة (أسود) في مواضع متناثرة من ديوانه . يقول في وصف أيامه بعد رحيل محبوبته عنه (500)

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَغَدَتْ سَوَاداً وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضاً لِيَالِينَا
ويقول في وصف النساء : (501)

لَبِيضُ الطَّلَى وَلِسُودُ اللَّمَمِ بعقلي - مُذِ بِنِّ عَنِّي - لَمْ
ويقول : (502)

وأكرم بأيّامٍ " العُقَابِ " السَّوَالِفِ
ولهو أثرنَاهُ بتلك المَعَاطِفِ
بسُودِ أثيثِ الشَّعْرِ بِيضِ السَّوَالِفِ

كما وقد وردت تلك المفردة في مواضع أخرى ، ذات علاقة وطيدة بتناغمات نفسية شاعرنا وتداعياتها (503).

وقد استحوذ اللون الأسود باتجاهه الإيحائي على رقعة كبيرة من المساحة اللونية لدى شاعرنا ، متمثلة بألفاظ (الحنس ، البهيم ، السماء ، الدجى ، الغسق ، الليل ، وغيرها) . وصاغ منها جُلَّ صوره المتلونة بالسواد ، وسنورد بعض الشواهد على سبيل الإيضاح ، والتبيين ، يقول مستخدماً كلمة (الليل): (504)

يا لَيْلُ طُلْ ، لا أَشْتَهِي - إِلَّا بِوَصْلٍ - قَصْرَكَ
يا لَيْلُ طُلْ ، أَوْ لَا تَطُلْ لَا بَدْلِي أَنْ أُسْهَرَكَ
يا لَيْلُ خَبَّرْ ، إِنَّنِي أَلْتَذُّ عَنْهُ خَبْرَكَ

وكذلك قوله في (الدجى ، والظلام) : (505)

زارني بَعْدَ هَجْعَةٍ ، والثَرِيَا رَاحَةً تَقْدِرُ الظَّلَامَ بِشِيرِ
والدُّجَى مِنْ نُجُومِهِ فِي عُقُودِ يَتَلَأْلَأَنَّ مِنْ سَمَاكِ وَنَسْرِ

ويقول : (506)

أَسْقِطُ الطَّلَّ فَوْقَ النَّرْجِسِ أَمْ نَسِيْمُ الرُّوضِ تَحْتَ الْحَنْدِسِ

وابن زيدون في استخدامه للون الأسود يظل متعلقاً بالموروث الثقافي في صورته الشعرية ، وخصوصاً وصفه محاسن محبوبته وسواد شعرها إذ يعد ذلك خضوعاً لآليات الموروث الثقافي ، فيقول : (507)

ولهو أثرنَاه بتلك المعاطفِ
بسودِ أثيثٍ لشعرِ بيضِ السَّوَالِفِ

وكذلك في قوله " البيضُ الطُّلَى ، ولسودِ اللَّمَم " ، على الرغم من أن ابن زيدون في هواه ، يستعذب الشعر الأشقر ، دليل ذلك قوله : (508)

ربيبُ ملكٍ كأنَّ الله أنشأه مسكاً وقدرَ إنشاءِ الورى طينا
أو صَاغُهُ وَرِقاً محضاً وتوجّه مِنْ ناصِعِ التَّبَرِ إبداعاً وتحسينا
وقوله مستحسناً تلك الصفات : (509)

عَاودتُ ذِكْرِي الهوى من بعد نسيانِ واستحدثَ القلبُ شوقاً بعدَ سلوانِ
مِنْ حُبٍّ جاريةٍ ، تَبْدُو بها صنَمٌ مِنْ اللُّجَيْنِ ، عليه تاجُ عُقيانِ
وكذلك عبر بميله إلى تفخيم صورة الرماح السمر ، والتلذذ بالشفاه الضاربة إلى السواد التي جسدها بـ (اللَّمَى ، الأحوى ، اللعس) ، عن الثقافة العربية الضاربة في وجدانه وفكره .

وقد عمد ابن زيدون إلى اللون الأسود ، وغدا في أبياته موطناً لأوجاعه وأشواقه المضنية ، ومآسي حرمانه ، وامتدت جذور السواد ونمت مع أزمانه . حتى غدت أيامه ليالٍ طويلة ، ويتمثل ذلك في صورته الشعرية التي تشي بلامح الحزن والأسى ، المرسومة في قوله : (510)

وأوي إلى ليلٍ بطيء الكواكبِ وأبطأ سارِ كوكبٍ باتٍ يُكلأ
فطول ليله وقسوته جعلته يصرخ مستجداً ومستغيثاً ، بقوله : (511)

مُنية الصَّبِّ أغثني قد دنت مني المنونُ
واحفظ العهدَ ، فإنِّي لستُ - والله - أخونُ
وارحمن صَبّاً شجياً قد أذابته الشجون
ليلة همٍّ وغمٍّ وسَقَامٍ ، وأنينُ

كما عبر عن أزمته النفسية العاصفة ، التي اكتنفته إبان سفارته في عهد أبي الوليد بصورة الليل المظلم فليس هناك من شيء ينير ظلمة ذلك الليل : (512)

جَفَاءَ هُوَ اللَّيْلُ ادْلَهَمَ ظَلَامُهُ فَلَكَوْكَبٌ لِلْعُذْرِ فِي أَفْقِهِ يسري
ويتوغل اللون الأسود في السياق الشعري لدى شاعرنا ، وتتنوع دلالاته ،
فيأخذ معنىً منزاحاً عن دلالاته الأصلية ، وهي الحزن والخوف ، إلى وسيلة
للتمجيد والمدح ، فيجتزئ من معطياته ما يشي بذلك ، فهو سواد العين للملك القائم ،
الذي يستمد إبطاره منه : (513)

الدين وَجَّةٌ أَنْتَ فِيهِ غُرَّةٌ والملكُ جَفْنٌ أَنْتَ فِيهِ السَّوَادُ
وتحدث عن قوة ممدوحه وبأسه ، فبحضوره ينقلب صبح الأعداء ليلاً بما يثار
من غبار في المعركة فعاد إليهم ظلامه .
يقول : (514)

أَعَادَ الصَّبَّاحَ الطَّلَقَ ، لَيْلًا عَلَيْهِمْ فَحَارَ ، وَتَنَى نَاطِرَ الشَّمْسِ أَرْمَدًا
وكذلك شكل اللون الأسود في الصورة الشعرية لابن زيدون ، رمزاً للسعادة
والأمل فيكون بذلك معبراً عن أعمق الدلالات النفسية ذات الصبغة الإيجابية ،
فيتمنى أن يسترسل اللون الأسود على مساحته الزمنية ، وأن يتصل سواد شعر
محبوبته بسواد الليل ، فتطول مسرته : (515)

هَذَا الصَّبَّاحَ عَلَى سُرَاكَ رَقِيْبَا فَصِلِي بِفِرْعَكِ لَيْلَاكَ الْغَرِيبَا
وبهذا يكون اللون الأسود ميداناً رحباً في ديوان شاعرنا ، استفرغ من خلاله
مشاعره وأحاسيسه ، وعبر عن مدى تحسسه للأشياء بالمعنى الخارجي ،
والنفسي ، ومدى تغلغلها في نفسيته ، واستطاع أن يصور من خلاله الرموز
النفسية التي ترسم معالم العالم الداخلي لشاعرنا .

وقد يطالعنا ونحن في خضم دراسة الصورة اللونية لدى شاعرنا ، ما يسمى
بـ (ثنائية الأبيض والأسود) ، التي من خلالها استطاع أن يخلق لنفسه عالماً
خاصاً به ، فقد جاءت تلك الثنائية لتعبر عن التحولات النفسية والزمنية عند
شاعرنا من الفرح إلى الحزن ، ومن الأيام البيض إلى نقيضها السود ، يقول :
(516)

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَغَدَتْ سُودًا وَكَانَتْ بِكُمْ بَيْضًا لَيَالِينَا
والحقيقة التي تكمن في طيات هذه الثنائية هي أنها تعبير عن ثنائيات الحياة ،
مثل الأمل واليأس ، واليسر والعسر ، والضحك والبكاء ، أو تمثل جدلية الموت
والحياة التي ألقت بظلالها على شعره : (517)

وَاعْتَنَمْ صَفْوَ اللَّيَالِي إِنَّمَا الْعَيْشُ اخْتِلَاسٌ
وأيضاً : (518)

وَرُبَّ ظَلَامٍ لَيْلٍ جُنَّ فَوْقِي فَنَبْتُ عَنِ الصَّبَاحِ إِلَى الصَّبَاحِ
يَا لَهَا لَيْلَةً تَجَلَّى دُجَاهَا مِنْ سَنَا وَجَنَّتِيهِ عَنْ ضَوْءِ فَجْرِ (419)
ويرجع سبب امتداد هذه الثنائية وشغلها حيز كبير من شعر ابن زيدون إلى
التقلبات المريعة في مجرى حياته ، فقد ناء بالعديد من المصائب والنكسات ،
أحدثت في نفسه المرارة والألم بعد تقلده العديد من المناصب الرفيعة ، وعيشه
حياة مترفة ، وقد ذاق مرارة السجن بعد أن استمتع بحلاوة الوزارة والسفارة ، كما
عانى من الفراق والهجر من محبوبته بعد أن أذاقته نعيم القرب والأمل ، ولذا كان
استخدامه للونين الأبيض والأسود طريقاً للتعبير عن الانعكاسات التي غصت بها
نفسه .

وقد استرسل ابن زيدون في تناوله للون ينهل من عالمه ما يشي بعوالمه
الباطنية ، وما يعبر عنها خير تعبير ، متجاوزاً في ذلك حدود اللون الأبيض
والأسود فنرى اللون الأحمر ، الأخضر ، والأصفر ، والذهبي ، ففي استخدامه
للون الأحمر ، استطاع أن يحمله ما يكتنف نفسه من عواطف وأحاسيس من خلال
بعض المفردات الموحية بذلك ، مثل ، تقناً ؛ وتعني الصبغ باللون الأحمر ،
وصبغ الخجل ، والخضاب ، ولون المحب الوجل .

ودلَّ على اللون الأحمر بـ " صبغ الخجل " في قوله : (520)

خَرَقَ الْعَادَاتِ مُبْدِي صُورَةٍ حَشَدَ الْحُسْنِ عَلَيْهَا فَاحْتَقَلَ
مشرب الصفحة من ماء الصبا مشبع الوجنة من صبغ الخجل

وبـ " الخضاب " بقوله : (521)

أَمْحُوبَةٌ لَيْلَى وَلَمْ تُخْضَبِ الْقَنَّا وَلَا حَجَبَتْ شَمْسَ الضَّحَاءِ الْقَسَاطِلُ

وبـ " لون المُحب الخجل " في قوله : (522)

أَتَتَكَ بِلَوْنِ الْحَبِيبِ الْخَجَل تُخَالِطُ لَوْنَ الْمُحِبِّ الْوَجَلَ

وقد جاءت مفردات اللون الأحمر المتمثلة بالأحمر ، والدم ، أغلبها في أغراض الغزل ، والمدح ، وعبر من خلالها عن عدة معانٍ تتعلق بالجمال ومكنوناته الحسية والذهنية فقد أشار باللون الأحمر إلى جمال خدود المحبوبة ، فيقول : (523)

أَصْبُو إِلَى وَرْدِ الْخُدُودِ إِذَا عَدَتْ جَرْد - تُبْلَغُنِي جَنَاهُ - وَرَادُ

وتجاوز بامتدادات اللون الأحمر عن جمال الجزئيات إلى التلميح بجمال الحياة إيّان سعادته ولحظات أمانه بقوله : (524)

لَدَى زَمَنِ غَضْنٍ أَنْيَقَ فِرْنْدُهُ كَمَثْفِرِنْدِ الْوَرْدِ فِي خَجَلِهِ الْخَذُّ

كما طوع مدلولات اللون الأحمر لعالمه النفسي المغرق بالإحساس ، ليعبر من خلاله - متجاوزاً العالم الحسي - عن الجمال الذهني المتسمة به أخلاق ممدوحيه، فيقول : (525)

زَهَرَتْ أَخْلَاقُكُمْ فَابْتَسَمَتْ كَابْتَسَامِ الْوَرْدِ عَنْ لُؤْلُؤِ طَل

ونال اللون الأحمر نصيباً وافراً من تصوير جمال الطبيعة ، حاشداً في ذلك مجموعة من الألوان ، فترسم الطبيعة في لوحة زاهية تمور بالإحساس والأمل (526)

وَزَمَانٌ كَأَنَّمَا دَبَّ فِيهِ وَسَنٌ ، أَوْ هَفَا بِهِ فَرَطُ سُكْرِ

في هضاب مجلوة الحسن حمر وبراث مصقولة النبت عفر

وقد دلّ اتجاه الجمال في اللون الأحمر على افتتاح ابن زيدون به " ولعل ارتباط هذا اللون بالجمال يدل على ما فيه من تأثير نفسي خاصة عند العاشقين المتيمين كشاعرنا ، لذلك اقترن قديماً وحديثاً بالحب والهيام " (527)

وقد أخذ اللون الأحمر في شعر ابن زيدون اتجاهًا دلاليًا آخر ، يتمثل في العنف والشدّة ، التي دلّت عليه مفردة الدم ومشتقاتها ، فاستحالت حمرة الدم في هذا المنحى إلى معنى غير حمرة الدم في خدّ محبوبته التي طالما تفنن بالتغزل به ، فما هو مستملح في الخدّ من قتل للمحبين ، يختلف عنه في ميدان المعركة ، وبهذا يكون شاعرنا قد استطاع أن يستنهض كل الطاقات الإيحائية المخترنة في اللون لصالح نصّه الشعري ، مما يدل على ذلك ، قوله مادحاً المعتضد (528)

هُوَ الْمَبْقَى مَلُوكَ الْأَرْضِ تَدْمَى قُلُوبُهُمْ كَأَفْوَهِ الْجِرَاحِ
وقوله (529)

لَمْ يَبْقَ عُذْرٌ فِي تَقَسُّمِ خَاطِرٍ إِلَّا الصُّبَابَةُ مِنْ دِمَاءِ عَدَاكَ
كما استطاع ابن زيدون أن ينتقل بدلالات الشدّة والقسوة ، من العالم المرئي (الخارجي) إلى عالمه الباطني ، حيث يقول : (530)

يَلُومُ الْخَلِيَّ عَلَى أَنْ أَحَنَّ وَقَدْ مَزَجَ الشُّوقُ دَمْعِي بِدَمٍ
فعبّر من خلال قوله هذا عن انفعالاته النفسية بصورة امتزاج الدمع بالدم التي أبرزت إلى الوجود موقفاً شعورياً كبيراً .

أمّا اللون الأخضر فقد كان من مرتكزات الصورة اللونية ، وقد ارتبط هذا اللون في تصورات ابن زيدون بصور الطبيعة وعلائقها ، وهذا بدوره أدى إلى كثرة ذكر الرياض في شعره .

وقد أظهر شاعرنا هذا اللون من خلال مجموعة من المفردات المتمثلة بـ (الحدائق ، الأيكة ، الأغصان) ، وفي معرض استخدامه (الحدائق) يقول (531)

خَلَّائِقُ مُمَهَّاةِ الْفَرْنِدِ كَأَنَّهَا حَدَائِقُ رَوْضِ الْحَزَنِ (532) جِدَّ فَأَيْنَعَا
واستخدم الغصن بقوله : (533)

وَأَرَقَّ الْعَيْنَ - وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ - وَرَقَاءُ قَدْ شَفَّاهَا - إِذْ شَفَّنِي - حَزَنُ
فَبِتْ أَشْكُو وَتَشْكُو فَوْقَ أَيْكَتِهَا وَبَاتَ يَهْفُو ارْتِيَا حَا بَيْنَنَا الْغَصْنَ

وكذلك في قوله : (534)

سَقَى جَنَابَاتِ الْقَصْرِ صُوبَ الْغَمَائِمِ
وَعُنَى عَلَى الْأَغْصَانِ وَرَقُ الْحَمَائِمِ

و (الأيكة) في قوله : (535)

وَنُعْمَى تَقِيَّاتُهَا أَيْكَةً فَشُكْرِي حَمَامٌ بِهَا غَرْدًا

وكذلك وظف دلالات اللون الأخضر بما يتناسب مع أصل وضعه المألوف من نعيم وسعادة ، وجمال ، وبرز ذلك في التلوينات غير الحسيّة، وهو اتجاه يهتم باضفاء صفات محسوسة على المعاني الذهنية ؛ فقد أضافه إلى النعمة في قوله راثياً أم الجهوري : (536)

لَعَمْرُ الْبَرُودِ الْبَيْضِ فِي ذَلِكَ الثَّرَى لَقَدْ أُدْرِجَتْ - أَثْنَاءَهَا - النَّعْمُ الْخُضْرُ
وفي قوله مستشفعاً بأبي بكر الأديب : (537)

لَكَ النِّعْمَةُ الْخَضْرَاءُ تَنْدَى ظِلَالُهَا عَلَى وَلَا جَحْدٌ لَدَيَّ وَلَا غَمْطُ
وأضافها إلى العيش في قوله ذاكراً أيام سعادته في قرطبة: (538)

زَمَانٌ رِيَاضُ الْعَيْشِ خُضْرٌ نَوَاضِرٌ تَرْفٌ ، وَأَمْوَاهُ السُّرُورُ جِمَامُ
وبهذا جاء اللون الأخضر ضمن مساحة ابن زيدون اللونية معبراً عن جمال العيش ، وحسن أخلاق مدوحه ، وقد اتخذ اتجاهها إيجابياً من الحياة ، بكافة صورته التصريحية والتلميحية .

أمّا اللونان الذهبي والفضي على قلة حضورهما في نصوص ابن زيدون الشعرية ، فقد ارتبطا ارتباطاً وثيقاً في أغلب مواضعهما ، وقد يعود هذا الترابط إلى التراث ، والعرف الذي أكسبهما هذا التجاور والتلازم .

ونجد أن لهذين اللونين تمكناً في نفسية ابن زيدون وأعماقه ، أورثه إياه حبه وولاه الشدید بمحبوبته ولادة ، ذات الشعر الأشقر ، والوجه الناصع كلون الفضة إضافة إلى قيمته المعنوية ، فهما يدلان على الغنى والترف ، والعيش الرغيد .

وقد وشى بهذا الارتباط بين اللونين الرؤية البصرية لابن زيدون كما أوردها في نونيته الشهيرة ، إذ يقول واصفاً محبوبته : (539)

رَبِيبُ مَلِكٍ كَانَ اللَّهُ أَنْشَأَهُ مَسْكَاً وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينًا

أَوْ صَاغَهُ وَرِقاً مُحْضاً وَتَوَجَّهْ مِنْ نَاصِعِ التَّبَرِّ إِبداعاً وتحسيناً
فتصويره لمحبوته ، وإضفاء تلك الصفات عليها ، محاولة منه لوصعها فوق
البشر ، وهذا بدوره يبرز القيمة المعنوية لهذين اللونين .

وتعاوده أطياف الهوى ، وذكر إيامه ، فترتسم في مخيلته صورةً معبرةً عن
وجده وشوقه لمحبوته الذهبية الشعر ، الفضية الوجه ، فيقول (540)

عاودت ذكري الهوى مِنْ بَعْدِ نِسْيَانٍ واسْتَحْدَثَ القلبُ شوقاً بَعْدَ سُلُوانٍ
مِنْ حُبٍّ جَارِيَةٍ يَبْدُو بِهَا صَنَمٌ مِنْ اللُّجَيْنِ ، عَلَيْهِ تَاجُ عُقْيَانٍ
وبعد انفصال اللونين ، تبرز صورة اللون الذهبي في قصائد شاعرنا ، بنصيب
أوفر من الفضي ، و يتجه اللون الذهبي اتجاهين : حسي ، وذهني ، جاء الأول
منها للوصف ، والدلالة على صفاء الأشياء ورونقها ، كما في قوله راسماً صورة
الليل التي بدت نجومه في صفائها وإشراقها كأنها دنائير ذهبية (541)

والدُّجَى مِنْ نجومِهِ فِي عُقُودٍ يَتَلَأْلَأْنَ مِنْ سِمْكَ وَنَسَرٍ
تَحْسَبُ الأفقَ بَيْنَهَا لَا زورداً نثرت - فوقه - دَنَائِيرُ تَبَرٍ
والثاني فتمّ توظيفه من خلال وصف مسرات الحياة ، ونعيمها ، كقوله يمدح
المعتضد: (542)

وبدا زَمَانُكَ لَابِساً دِيبَاجَةً تَحَلُّو لِعَيْنِ الْمُجْتَلِي سِيماكاً
دُنْيَا لَزَهْرَتِهَا شُعَاعُ مُذْهَبٍ لو كان وَصفاً كان بَعْضُ حُلَاكَا
وكذلك اتخذ اللون الفضي - في مواضعه - اتجاهين ، حسياً وذهنياً ، ارتبطا
بصورة الماء ، جاء الأول منها في قوله متشوقاً لأيامه مع ولادة: (543)
والرُّوضُ عَنْ مَائِهِ الفُضِيِّ مَبْتَسِمٌ كَمَا شَقَّقَتْ عَنِ اللَّبَاتِ أَطواقا
فجعل جمال الروض الذي يتخلله المياه الفضية كالقلادة في العنق الأبيض
الناصع .

أما الثاني فقد أضاف فيه الماء إلى العيش ، ليكتسب الصفاء والركة ، من
عذوبة الماء ورقته ، فيقول لابن جهور : (544)

رَأَيْتِ النَّاسَ مَا أَصْبَحَتْ فِيهِمْ بَلَا اللهَ عِنْدَهُمْ جَمِيلُ

وَمَاءُ الْعَيْشِ بَيْنَهُمْ فَضِيضٌ وَظِلُّ الْأَمْنِ فَوْقَهُمْ ظَلِيلٌ

وبعد ، نأمل فيما قدمنا أن نكون قد كشفنا عن مسارات اللون ، في لوحات ابن زيدون ، وأبرزنا عن قيمه الحسيّة والمعنوية ، وفق ما قدرنا الله .

1/2- الصورة الذوقية : هي التي يرتد إدراكها إلى ذوق الإنسان الحسي

والمعنوي ، وقد ورد هذا النوع التصويري في أشعاره ، في لحظات نعيمه وسعادته ، إبان اجتراحه مرارة الفراق ، والقطيعة ، كما في قوله : (545)

الصَّبْرُ شَهْدٌ - عندما جرّعتني - والنارُ بردٌ ، عندما أصليتني
كُنْتَ الْمُنَى فَأَذَقْتَنِي غَصَصَ الْأَذَى يَا لَيْتَنِي مَا فَهْتُ فَيْكَ بَلِيَّتَنِي

فالصبر كالشهد في تجرعه له ، وأيام المنى تبدلت ، فذاق بعدها طعم المرارة ونشهد تركيز الشاعر في هذه الصورة على ذوقي المرارة والحلاوة ، فأطلق صفة الذوق على الأشياء مباشرة ، أكثر من الإشارة إلى الذوق من خلال المادة ، إذ يقول : (546)

أَبْجَدُكَ الْعَمَمُ الَّذِي نَسَقَ الْحَدِيثَ مَعَ الْقَدِيمِ
أَمْ ظُرْفُكَ الْحَلَوُ الْجَنَى أَمْ عَرَضَكَ الصَّافِي الْأَدِيمِ
أَمْ بَرِّكَ الْعَذَبُ الْجَمَامُ (547) وَبَشْرُكَ الْغَضُّ الْجَمِيمُ (548)

فمناقب ممدوحه كثيرة ، فأخلاقه حلوة الثمر ، وعطاياه عذبة الطعم غزيرة كلها صور تشير إلى لسان الخيال فيميز طعم الشيء عن الآخر ، فينتج صوراً عذبة حلوة المذاق في خيال المتلقي ، وتدور أغلب الصور الذوقية في شعره حول الصفات المعنوية ، فيرسم لنا المبسم العذب ، ولذّة الوسن والخلق العذب ، أو الصفات المعنوية المرّة ، كالعذاب المستعذب والتذاذ الأجفان لطعم الكرى ، ومذاق الأذى .

وقد وردت الصورة الذوقية بنسبة كبيرة في أشعار ابن زيدون ، ولكنها تظل أقل استخداماً من الصورة البصرية إذا ما قيسَتْ بها .

1/3- الصورة اللمسية : وهي التي تختص بحاسة اللمس ، فتبنى

بوساطتها ، فقد كانت تقفز الى خيال الشاعر في غزلياته ، ومدحياته ، معبرة عن

حالات نفسية متعددة ، فيأتي بها للدلالة على حالة الهناء والسعادة التي يعيشها
كما في قوله يمدح المعتمد : (549)

بُشْرَاكَ دُنْيَا غُضَّةٌ فِي ظِلِّ إِقْبَالِ ظَلِيلٍ
رَقَّتْ كَمَا سَالَ الْعَذَارُ بِجَانِبِ الْخَدِ الْأَسِيلِ

ووردت للتعبير عن الشوق : (550)

قُضِيبٌ - مِنْ الرِّيحَانِ - أَثْمَرَ بِالْبَدْرِ

لَوَاحِظَ عَيْنِيهِ مُلْتَمِسٌ مِنَ السَّحَرِ

وَدِيبَاجٍ خَدِيعةٍ حَكَى رَوْنَقَ الْخَمْرِ

فنجد في الصورة الأولى ليونة ، وفي الثانية نعومة ، وقد جاء الشاعر
بمدرجات حاسة اللمس معبرة عما يكتنف نفسه ، وما يجول بخاطرهِ ، إلا أنها
كانت أقل وروداً من الصورة الذوقية .

1/4- الصورة الشمية : هي تلك الصورة التي تكون فيها حاسة الشم

الركيزة في بناء الصورة الشعرية . كما يقول في مدحه للمعتمد بن عباد : (551)

عَطِرٌ- هُوَ الْمِسْكُ السَّطْوَعُ- يَطِيبُ فِي شَمِّ الْعُقُولِ أَرْجَاهُ الْمُتَنَسِّمِ

ويقول متذكر أيامهِ ولياليهِ الجميلة : (552)

رَاحَتِ فَرَاخَ بِهَا السَّقِيمِ رِيحٌ مُعْطَرَةٌ النِّسِيمِ

مَقْبُولَةٌ هَبَّتْ قُبُولاً فَهِيَ تَعْبِقُ فِي الشَّمِيمِ

أَفْضِضُ مِسْكَ أُمِّ بِلَنْسِيَّةٍ لِرِيَاها نَمِيمِ

فالعطر ، والأريج ، والعبق ، والربا ، كُلُّها صور شميه تعبق في أنف الخيال
فتبعث فيه الجدة التي انعكست على صورهِ المتجسدة في مدارك ملموسة خُصَّ بها
نفسهِ . وقد ترددت الصور الشمية المتعلقة بالمسك ، والريحان والنسيم المجلل
برائحة العطر ، والريح المعطرة بأريج الورود ، بشكل أقل من سابقتها (اللمسية) .

1/5- الصورة السمية : وهي التي يرجع بناؤها إلى السمع ، كما يقول

في نونيته : (553)

نَكَادُ - حِينَ تَتَّاجِيكُمُ ضَمَائِرُنَا يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى لَوْلَا تَأْسِينَا

وقوله مخاطباً الأمير أبا الوليد بن جهور : (554)

أصخ لهمس عتابٍ تحته مِقَّةٌ تُكَلِّفُ النَّفْسَ مِنْهُ فَوْقَ مَا تَسْعُ
وكذلك قوله : (555)

فِرْقٌ عَوْتُ ، فزَّارَتْ زَأْرَةَ زَاجِرٍ رَاعَ الْكُلَيْبَ بِهَا السَّبْنَتِي الضَّيْعَمُ
فصورة الحب الشبيهة بالمناجاة ، وهمس العتاب ، وزئير الأسد ، كلها صور
تثير أذن الخيال ، فينمو في النفس الخيال ، والإحساس والشعور بها ، وقد تردد
في قصائد الشاعر العديد من الأصوات المختلفة المتباينة في الشدة والضعف
، واستغل الطبيعة وردد أصواتاً ، كزئير الأسد ونباح الكلب ، وطنين الذباب ،
وهديل الحمام ، و وسوسة حلي الحسناوات .

وبهذا تكون الصورة الحسية في شعر ابن زيدون قد انتمت إلى الحواس التي
تلائمها ، وسخرها بما يخدم أحاسيسه ومشاعره ، وجاءت منسجمة في مواضعها
التي وردت فيها .

2.3 تراسل الحواس :

أي أن تتبادل الحواس وظائفها ، فما يُسمع يصبح مرئياً ، والمرئي يصبح
مسموعاً ، وما يُشم يتذوق ، وهكذا . فالألوان ، والعطور ، والأصوات ، تنبعث
من جانب عاطفي واحد ، فيكون لتبادل الصفات والوظائف فيما بينها دور كبير
في إبراز الأثر النفسي ونقله بما ينطوي عليه من أحاسيس ومشاعر .

وتبرز فكرة تراسل الحواس - بشكل واضح - في أشعار ابن زيدون حين
تتحد العطور مع الألوان والزمان بهيئة واحدة ، مكونة موقف معبر عن الشعور
الذي تولدت منه . (556) يقول : (557)

وأني - من ظلالك - في زمانٍ ندي الأصل ، رَقْرَاقُ الضَّوَاحِي
تحييني بِرِيحَانِ التحفِي وتصبِّحُنِي مَعْتَقَةُ السَّمَاحِ
فها أنا قَدْ ثَمِلْتُ مِنَ الأيَادِي إِذْ اتَّصَلَ اغْتِبَاقِي فِي اصْطِبَاحِي

فخلق الوشائج المختلفة واضح في هذه الأبيات التي جعلت الأصائل ندية ،
والسماء مضيئة ، وكذلك الزمان عطر متسق مع ألوانه التي صبغ بها زمانه ،
فيقول : (558)

أضحى الزمانُ نهارُهُ كافورُهُ والليل مسك من خِلالِكَ عاطرُ
فنرى كيف التحمت أزمانه بعطوره وألوانه ، لتعبر عن أثر نفسي وموقف شعوري ، رابطاً التشابه بشعوره المسيطر عليه ، ولم يقف في تصوير شعوره على حدود الصورة التي تدركها الحواس ، إذ أن " أشد ما يضعف الصورة فنياً هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس ، دون النظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف " (559)

ويستمر الشاعر في تقصيه لإحياءات اللون والعطور ، مستغلاً ما لها من أثر في النص والوجدان ، كما في تصويره للصوت إذ يمنحه صفات إحدى الصور الأخرى ، فتغدو الكلمات المسموعة ملونة معطرة تأخذ الأنظار ، يقول (560)

ما غاظهم غير ما سيّرت من مدح في صائك المسك من أنفاسها كنغ
كم غرة لي تلقّا قلوبهم كما تلقى من شهاب الموقد الشمع
فمن المعروف أن الشعر رسالة صوتية تقوم الأذن باستقبالها ، إلا أن الشاعر هنا أوكّل هذا الفعل للعين ، وجعلها ترى القصيدة تمور حسناً وجمالاً .

ويستطرد ابن زيدون في تراسل حواسه ، فنراه يخلط حاسة البصر بحاسة الذوق في وصفه النصر الذي تلون باللون الأبيض ، وغدا مذاقه معسولاً إذ يقول (561)

وأرتشف معسول نصر أشنب تجتنيه من عجاج العس
وبذلك تكون الصورة الحسية في قصائد شاعرنا عالماً موحياً يَمُور بالدلالة ، وجاءت في معظمها لتعبر عن تجربته التي صاغها بألوان الورود وعطورها ، ومتسقة مع الفكرة العامة والشعور السائد في التجربة .

الأستدعاء الديني والأدبي في شعر ابن زيدون

تمهيد :

من المعروف أن الشاعر في رحلته الشعرية ، وفي خوضه لتجربته الشعورية يتشعب بنصوص مختلفة ، تغدو تدريجياً من العناصر الأساسية في ذاكرته الفنية وتمتزج هذه النصوص ، وتتماهي بمعارفه المتنوعة ، وقدراته الكتابية ، وعندما يبدأ كتابته يعود قسم من هذا المخزون في ذاكرته إلى الحضور

ثانية وتظهر من خلال نصوص جديدة⁽⁵⁶²⁾. وقد أولى النقاد العرب القدماء هذه الظاهرة اهتماماً ملحوظاً وحثوا الشاعر على استظهار نصوص تنتمي إلى سياقات معرفية متنوعة، وهضمها وتمثلها في نصوصه الشعرية الجديدة .

وقد تحدثت الدراسات النقدية الحديثة عن هذا التداخل بين النصوص ومدى فاعلية المخزون التذكري أثناء عملية إنشاء النص الشعري . كما أشارت هذه الدراسات إلى أشكال العلاقات التي تكون بين النصوص المتعاقبة ، والوسائل التي تتم بها ، واستعملت مصطلحات عديدة للدلالة على هذه الظاهرة ، مثل الاقتباس ، والتنامي ، والتعالق ، والتضمين ، وقد آثر الباحث استخدام مصطلح (الاستدعاء) لأنه يتوافق مع روح العصر الذي يدرس فيه .

وبهذا نكون قد خلصنا إلى أن النص الشعري يتشكل بثوب جديد من تداعي النصوص التي أسهمت في تكوينه ، حتى غدا صورة تحمل بداخلها أشكالاً متعددة من نصوص دينية أو أدبية .

وقد لجأ ابن زيدون - غالباً - إلى الاستدعاء بمختلف أشكاله ، حتى أصبح يشكل ملمحاً واضحاً داخل ديوانه ، ساعد في الكشف عن جوانب نصه ، إذ تعدُّ هذه العلاقة التحاورية بين نصوصه وتلك النصوص التراثية خطوة مهمة في إبراز النص لديه، الأمر الذي حث الباحث على إيراد فصل مستقل لدراسة تلك الاستدعاءات بأشكالها⁽⁵⁶³⁾.

الاستدعاء القرآني :

لقد أثر القرآن الكريم بألفاظه وتعبيره في شعر ابن زيدون ، وشكل سمة بارزة في أشعاره حتى جاءت - أغلب - قصائده الطوال ممزوجة بروعة بيان القرآن وبلاغته، ولا شك في أن ابن زيدون بذلك يماثل غيره من شعراء العربية. لقد كان يحرص على أن يزين شعره ببلاغة القرآن ليضفي عليه طابعاً تشريفياً ، إلا أن كثافة الاستدعاء القرآني في أشعاره تشير إلى أنه كان يرمي إلى غايات فنية تتمثل في استحياء أي الذكر الحكيم في بناء أساليبه وصوره ومعانيه الشعرية، لذلك فتح أبواب شعره للمؤثرات القرآنية في صور مختلفة ، ومما ساعده على ذلك نشوؤه في أسرة تهتم بالدين اهتماماً بالغاً، فقد كان جده فقيهاً معروفاً بعلمه بأمور

الدين ، بالإضافة إلى أن مناهج الدراسة الأولى في التعليم عند الأندلسيين كانت تتناول الخط ، وقراءة القرآن ، وتعلم النحو والصرف ، ورواية الشعر ؛ أما التعليم العالي عندهم فيقوم على تفسير القرآن الكريم ، ودراسة علوم الدين ، والفلسفة (564). وقد ترسخت تلك العلوم في مخزونه التذكيري ، فما أن احتاج لها حتى عادت للحضور ثانية ، فراح ينهل من معين القرآن الكريم لإثراء شعره لغايات اعتبارية ، وفنية في وقت واحد .

وقد أبدع شاعرنا في الإفادة من آي الذكر الحكيم ، واستحضار الفاظه ، وصوره ، وتراكيبه ، وتدرج ذلك من استيحاء الكلمة إلى تبني الجو القرآني في بعض قصائده ، وهو في ذلك يدخل بنية الآية القرآنية في نصوصه الشعرية ، ويدخلها في سياقه الشعري .

لقد عمد ابن زيدون إلى الاستدعاء الديني ، لقناعته بقوة الأثر الذي يتركه القرآن في نفس المتلقي ، إن هذا الاستخدام لتلك النصوص الدينية لم يأت عبثاً ، بل جاء منسجماً ومؤكداً رؤاه التي يقدمها من خلال نصه ، يقول مخاطباً أبا الحزم الجهوري : (565)

بأبي أنت !! إن تشأتك برداً وسلاماً كنار إبراهيم

إن أول ما يلفت الانتباه لهذا البيت هو استحضار الشاعر لهذا المضمون الديني من خلال الكلمات التي تحيل مباشرة إلى الآية القرآنية ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ﴾ (566) ، فقد ورد هذا البيت في قصيدة نظمها شاعرنا مصوراً حالته في السجن ، وقد جاءت في باب الاستعطاف عمد فيها ابن زيدون أثناء الاستعطاف إلى تضمين آية قرآنية ، حاول من خلالها بيان ما يتحلى به أبو الحزم من سمات القوة والهيبة ، فيقع حوار بين الشعر والقرآن يوسع المعنى ويزيده جمالاً ، وكأنه أراد القول بأن عفوك ، وعطفك يحول نكبتني إلى جنة ، ويبدل محنتي سروراً ، مثلما تبدلت حرارة النار ولهيبها جنةً ونعيماً على سيدنا (إبراهيم) بأمر إلهي .

وفي مقطوعة أخرى يقول ابن زيدون : (567)

أخذتُ ثلثَ الهوى غصباً ، ولي ثلثُ وللمُحِبِّينَ - فيما بينهم - ثلثُ

تالله لو حَلَفَ العُشَّاقُ : أَنَّهُمْ
 قَوْمٌ إِذَا هَجَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا وُصِّلُوا
 مَاتُوا ، فَإِنْ عَادَ مِنْ يَهُوونَهُ بُعِثُوا
 تَرَى الْمُحِبِّينَ صَرَعَى فِي عِرَاصِهِمْ
 كَفْتِيَةِ الْكَهْفِ لَا يَدْرُونَ مَا لَبِثُوا

ومما يزيد من جمال تلك الأبيات هو استخدام ابن زيدون الإشارات الواضحة والصريحة إلى العشاق ، فجاء تعبير الكلمات في منجمله معبراً عن العشاق وحالاتهم ، وتوجداتهم . والأجمل من ذلك الخلط بين ألفاظه وألفاظ دينية بحتة ، وكذلك توظيفه قصة أهل الكهف الواردة في القرآن محاولاً من خلالها تشبيه هذه الحال التي تتأرجح بين الوصل والقطيعة بحال أهل الكهف .

وقد أظهر ابن زيدون مقدرة ، ودراية بتوجيه الآية نحو وجهته ، يقول الله تعالى ﴿ إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾ ⁽⁵⁶⁸⁾ فنشهد في ذلك التوظيف استدعاء يرقى إلى مستوى الخلق ، إذ تقودنا تلك الآية إلى الشبان الذين التجأوا إلى الغار في الجبل وجعلوا منه مأوى لهم ، غير أن استخدامه لتلك القصة هنا كان مغايراً إذ وردت في سياق جديد ، ودلالة جديدة تشي بحال هؤلاء القوم المحبين .

وقد استحسن القدماء من النقاد هذا النوع من التضمين ، لأن الشاعر يظهر فيه براعة فذة في تغيير وجهة الكلمات التي يضمنها أبياته ، بأسلوب جيد يعمق فكرته ، ومعانيه ، ويعمل على توضيحها ، وصهرها في قوالبه الشعرية ، ونرى كيف استطاع ابن زيدون أن يحقق غايته بشعوره المطلق ، وشاعريته الجميلة ، التي أبدعت معنى شعرياً آخر من خلال تعالقها مع آيات القرآن .

وفي قصيدة أخرى يستحضر ابن زيدون في أحد أبياتها آية قرآنية ، يقول الله تعالى فيها ﴿ فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ إِنْ لَمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الْحَدِيثِ أَسَفًا ﴾ ⁽⁵⁶⁹⁾ حيث يقول ابن زيدون ⁽⁵⁷⁰⁾

مَنْ مُبْلَغٌ عَنِّي الْبِلَادَ - إِذَا نُبْتُ -
 أَنْ لَسْتُ لِلنَّفْسِ الْأُفُوفِ بِبَاخِعٍ .

فكان حضور الآية القرآنية بهذا الوضوح يشكل نازعاً في نفس المتلقي ، فقد حاول الشاعر أن يواءم بين ما ورد في الآية وما ورد في قصيدته من ناحية المعنى ، فقد أضفت كلمة (باخِعٌ) طابعاً دينياً محضاً ، إذ وردت تدل على نفس المعنى

العميق في كل من الآية وبيت الشعر ، ففي الآية جاءت تحمل معنى التسلية ،
والتخفيف من الوطء النفسي ، كما وردت في البيت تؤكد هذا المعنى ؛ وفي قصيدة
أخرى يقول راثياً المعتضد ، ومهنئاً ابن المعتمد بولاية الحكم: (571)

يُطِيلُ الْعِدَا فِي التَّنَاجِي خَفِيَّةً يقولون : (لا تستفت ، قد قضى الأمر)
فقد جاء انطلاقة ابن زيدون في هذا البيت من قول الله تعالى ﴿يَا صَاحِبِي السَّجْنِ أَمَّا
أَحَدُكُمْ فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصَلِّبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي
فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾ (572)

لن تدل على تمكن القرآن منه واسره له ، فلا مناص ، ولا فكاك من هذا الأثر
الذي يملأ ذهنه ، فهو يوظف الآية توظيفاً دلالياً ، وعلى الرغم من اختلاف
الموضوع بين السياقين إلا أنهما يشتركان في كون أن الأمور في نهايتها ترد إلى
الله سبحانه وتعالى . أي أن الشاعر ينطلق في البداية من الآية ويحتكم إليها في
النهاية . فالآية تتحدث عن السجن أو عن المسجونين ، وفي البيت نرى أن السياق
يتجه نحو الممدوح الذي آل إليه الحكم بالنسبة لعلاقته معه ، فنرى كيف استمد
الشاعر معنى الآية لتثبت حكم الممدوح وإصابته .

ويتضح في هذا الاقتباس الاتكاء على النص القرآني في التعبير عن الفكرة أو
الموقف ، وغدا النص القرآني المقتبس مسيطراً ، والنص الشعري غائباً وكأن
استيحاء النص القرآني قد طغى على الشاعر ، فذابت فيه كلماته لدرجة أنها لم تعد
تظهر ، مع اختلاف المعنى بين ما يريده الشاعر ومعنى الآية ، وهذا يقودنا إلى
أن شاعرنا جعل اللفظ عاملاً مشتركاً بين النصين ، وجعل الاختلاف في المعنى
فرقاً واضحاً بينهما .

ويستدعي ابن زيدون آية أخرى في أحد أبياته الشعرية ، إذ يقول : (573)

وفي أم موسى عبرة إذ رمت به إلى اليم في التابوت فاعتبري واسلي
حيث يقع الاستدعاء في قوله جلاً وعلاً ﴿أَنْ أَقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ
فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى
عَيْنِي﴾ (574) فيعيد البيت كتابة الآية مرة أخرى ، ليكون من قصة سيدنا موسى
عليه السلام عبرة وسلوة ، فالشاعر أراد أن يقول لأمه : فلتكن أم موسى عليه

السلام سلوة ، وأسوة لك ، لأن مصيبتك في سجني لا تساوي شيئاً أمام مصيبتها حين ألفت بابنها في التابوت ، ورمت به في اليم ، وهذا يوضح أن الاستدعاء جاء لتوضيح ملامح الحزن والشعور بالفقد اللذين اعتريا المخاطب تجاه مصيبتيه ، بأن له عبرة في مصيبة اعظم وأكبر ، مما يعطيه أملاً بالانفراج وزوال ما حلّ به ، كما أظهرت تلك المحاكاة تمام الانسجام بين معنى الآية والبيت ، إذ دعمت موقف الآخر وقوته بتقديم الأمل والعبرة .

وبثّ الشاعر في قصائده كثيراً من التراكيب القرآنية بعد تحويلها ونقلها الى معانٍ شعرية ، إلا أنها في سياقها لا تخرج عن التأثير بالأسلوب القرآني ، كما في قوله مادحاً أبا الحزم : (575)

مَلِكٌ أَطَاعَ اللَّهَ مِنْهُ مُوقِفٌ مَا زَالَ أَوَّاباً إِلَيْهِ مُنِيباً
فقد أضفى على ممدوحه صفات الخشوع ، والإيمان ، مستخدماً في ذلك ألفاظاً ذات صفة دينية مثل (أواب ، منيب) وهي ألفاظ ترتبط بدلالات دينية ، ومعانٍ قرآنية ، وتأتى هذه الطريقة في الاستدعاء في بعض النصوص حين يهیی الاستدعاء المتلقي الى استقبال خطاب شعري يدخل في حلقة تقابلية بين الجو الانفعالي للشاعر والنص القرآني في دلالاته .

ومن هنا نرى أن الاستدعاء القرآني في ديوان ابن زيدون ، بارز بشكل كبير في العديد من نصوصه الشعرية ، يحيلنا بأسلوبه ، وشعوره ، إلى الأثر القرآني العميق في نفسه ، وإيمانه المطلق بأهميته داخل النص ، وما يضيفه عليه من قداسة وطابع تشريفي ، وشاعرنا لم يكن مجرد ناقل فقط بل كان يؤمن بضرورة أن تصبغ قصيدته بصبغة جديدة تلتحم بنصه ، لتشكيل رؤاه التي يقدمها ، وتأكيد ما قصد اليه من معنى ، فنقلها في بعض الأحيان الى سياقات جديدة ، وبهذا يكون ابن زيدون قد أبرز مقدرة عالية في التحوّل مع نصوص القرآن الكريم وتعامله معها ، مما يجعل من الاستدعاء عملية تفجير لطاقات كامنة في النص ، يكتشفها شاعرٌ بعد آخر كل حسب الموقف الشعوري الذي يعيشه.

الاستدعاء الأدبي :

يعدُّ الاستدعاء الأدبي بشقيه الشعري والمثلي ، الأكثر وروداً في ديوان ابن زيدون ، فقد أكثر من استخدامه بشكل ملحوظ ، حيث تعالقت نصوصه مع أبيات شعريه وأمثال قديمه ، والاستحضار لهذه النصوص يعدُّ من باب تداخل النصوص وتفاعلها مع بعضها ، كما يعدُّ نوعاً من الإعجاب بالتراث والتأثر به ، ويتضح هذا الاستدعاء من خلال ما ضمنه أبياته من أشعار السابقين ، وأمثالهم ، وسندرس الاستدعاء الأدبي في أشعار ابن زيدون من خلال :

- الاستدعاء الشعري ؛

- استدعاء الأمثال .

الاستدعاء الشعري :

في هذا النوع من أنواع الاستدعاء يميل ابن زيدون إلى محاكاة أبيات شعرية ، ومعانٍ قديمة لشعراء سبقوه ، والمتبع لهذا الاستدعاء لا يفوته الملاحظة أن أغلب من أخذ عنهم هم شعراء من المشرق ، وفي ذلك دليل على تأثر أدباء المغرب بالمشركيين وأدبهم ، وابن زيدون واحد من شعراء المغرب الذين لجأوا إلى الاستدعاء المباشر لأبيات شرقية ، مما جعل لهذا الشعر وهؤلاء الشعراء ، أمثال النابغة الذبياني ، وأبي تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، وغيرهم ، أثر كبير . ومن بين هؤلاء الشعراء كان للمتنبى أثر واضح في شعر ابن زيدون ، على الرغم من إطلاق لقب (بحتري المغرب) على ابن زيدون ، ويمكننا أن نقف في ديوان ابن زيدون على كثير من الملامح التي تدعم مقولة تأثره بالمتنبي ، وقد ذكر صاحب كتاب الذخيرة أن هناك الكثير من وجوه الشبه بين الشاعرين ، وذلك ضمن سياق تعليقات نقدية على أبيات لابن زيدون : (576).

وقد حاول ابن زيدون استغلال شعر هؤلاء الشعراء ، وإحياءاته ، لتصوير ما يعتريه من شعور بملأ عليه نفسه ، ومن ذلك قوله : (577)

خَلِيلِي لَا فِطْرٌ يَسْرُ وَلَا أَضْحَى فَمَا حَالُ مَنْ أَمْسَى مَشَوْقًا كَمَا أَضْحَى
ويقترب من هذا المعنى قول المتنبي : (578)

عَيْدُ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عَيْدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرِ فَيْكَ تَجْدِيدُ

ويظهر في هذين البيتين أن التعالق جاء من ناحية المعنى ، إذ يجد الناظر في أجوائهما أن كلا البيتين يشير إلى العيد والسؤال عنه ، فقد فشل المتنبي في الحصول على مراده من كافور الإخشيدي ، وابن زيدون يصور الهجر والفراق وقسوة الزمن ، التي جعلت منه إنساناً يفيض بؤساً وأسى قاضياً كل أوقاته بين هم وغم ، وقد أظهر ابن زيدون قدرة كبيرة في جعل البيت ينسجم مع طبيعته وموقفه من خلال استغلاله لمجمل معناه وصوغه بألفاظ جديدة تناسب دلالاته .

وقد تمت الإشارة فيما سبق إلى مدى تأثر ابن زيدون بأشعار المتنبي ، وتمثله لها وإيمانه بالأثر الكبير الذي تتركه كلمات هذا الشاعر ، فلذلك نجده في قصيدة أخرى ينقل بيتاً لأبي الطيب نقلاً حرفياً ، فيقول : (579)

بِمَ التعلُّ لا أهلٌ ولا وطنٌ ! ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنٌ !

فاستحضار هذا البيت من أشعار المتنبي يثير في نفس المتلقي نوازع البحث لمعرفة سوء الحال التي وصل إليها ، فيرجع إلى المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ، وإذا كان يرى نفسه غريباً في دياره وبين قومه ، إذ يقول : (580)

بِمَ التعلُّ لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنٌ
أريد من زمني ذا أن يُبلِّغني ما ليس يبلغه في نفسه الزمنُ

فتتناوب الحالات ، فالمتنبي لا يجد مطلبه في هذه البلاد ، التي أخذ شعوره بالغربة فيها يقلقه ، فيقرر الارتحال عنها علّ الزمان يبلغه مراده ومطلبه ، أما ابن زيدون فقد نقل هذه التجربة ، ليعبر عن مدى شوقه وحنينه لبلاده ، فهو بعيد عن أهله ناءً عن موطنه ، لذا لم يكن شاعرنا في استدعائه لأشعار المتنبي مقلداً ، بل كان مجدداً في دلالاتها وسياقاتها .

كما امتدت به ذاكرته ، ومخزونه ، متجاوزاً زمن المتنبي ، إلى أشعار الجاهليين ، مما جعل الشعر الجاهلي يتردد في ديوانه ، ويظهر أكثر ما يظهر في استحضاره لمعاني النابغة الذبياني، لقوله : (581)

رمتني الليالي عن قسيّ النوائبِ
فما أخطأتني مُرسَلاتُ المصائبِ
أقضي نهاري بالأمانِي الكَوَائبِ

وَأَوَى إِلَى لَيْلٍ بَطِيٍّ الْكَوَكِبِ وَأَبْطَأَ سَارِ كَوَكَبٍ بَاتَ يُكَلِّأُ
فهو في أبياته هذه يضمن بيتاً للنابغة الذبياني ، هو : (582)

كَلِّينِي لَهُمْ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أَقَاسِيَهُ بَطِيٍّ الْكَوَكِبِ
وما يميز هذا الأسلوب من التضمين أن الشاعر لم يأت به عبثاً في قصيدته
التي تمر بالذكريات ، بل جعله يلتحم مع الأبيات ويذوب في معانيها ، إذ تتحد
هذه الأبيات مع بعضها ، إذ أن كلاً منها يُظهر نزوح قائله إلى الليل ، حيث يلقي
الشاعران بنفسيهما في أحضان الليل الذي هو مصدر قلقهم وخوفهم ، إلى أن عبر
ابن زيدون عن المعنى الذي يريده النابغة بأسلوبه ومفرداته . ومما يزيد من جمال
هذا الاستحضار أن شاعرنا عبر عن ألمه ومكابدته باستخدام تجربة قديمة سبقه
صاحبه إلى تجسيدها ، مضيفاً إليه بُعداً آخر من أبعاد الأسى والألم ، فهو إذ
يخص البطي من الكواكب ويرعاه ، و يمعن أكثر في التعبير عن المأساة ووقعها .
وفي قصيدة أخرى يضمن ابن زيدون تعبيراً لأبي تمام ، إذ يقول : (583)

أَتَوَكَّ كَأَسَادِ الشَّرَى فَرَدَدَتْهُمْ كَمَا أَجْفَلْتُ وَسَطَ الْفَلَاةِ نَعَامُ
إذ مائل هذا التعبير قول أبي تمام : (584)

تَسْعُونَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرَى نَضِجَتْ أَعْمَارُهُمْ قَبْلَ نَضِجِ التَّيْنِ وَالْعَنْبِ

والذي يلفت الانتباه في هذا الاستدعاء للمعنى الشعري الذي استخدمه ابن
زيدون أنه اشترك مع النص القديم في أن كليهما يعبر عن موقف واحد ، وينبعان
من غرض واحد ، وهو المدح . فأبو تمام يمدح المعتصم ، ويمدح ابن زيدون
الجهوري ، لكن كل من الاستخدامين يختلف عن الآخر ، فإذا كان أبو تمام يعبر
عن الجنود ويشبههم بالأسود القوية ، وهو بهذا يسخر القوة للمعتصم ويضعها
تحت تصرفه ، إن ابن زيدون يعطي لممدوحه قوة أكبر فالمعتصم يملك القوة وبها
يهاجم ، أمّا ابن جهور فيمتلك قوة بفضلها استطاع أن يدحر قوة تعادل القوة التي
أوجدها أبو تمام ، وبهذا يكون ابن زيدون قد تجاوز حدود المعنى الذي أبدعه أبو
تمام الى معنى أكثر عمقا ، وهذا التجاوز يدل على أن ابن زيدون لا ينظر لمعنى
أبي تمام نظرة تقديس ، بل أراد تشربه والزيادة عليه ، ليبعد بذلك عن التقليد

ومحاكاة تجارب الغير ، ومن يفعل ذلك ما هو إلا مقلد لتجارب غيره ، ناقلٌ
لإبداعاتهم ، لا يقدم معنى جديداً بقدر ما يشوّه ما ضمّن ويحط من معناه(585)
ويظهر في قوله (586)متشوقاً لممدوحه المعتمد :

سأهدي النفس في نفس الشمال فقد لقح التشوق عن حِيَالِ
استدعاء قول الحارث بن عباد : (587)

قرباً مربوط النعمة مني لقحت حرب وائل عن حِيَالِ
وبهذا يكون الاستدعاء الشعري قد أسهم في إيضاح مقاصد الشاعر ن وبيان
مطالبه ، فقد كان لحضور الأصوات القديمة في شعره دور في الكشف عن موقفه
وتحديده ، ولم يكن ابن زيدون في استحضاره لتلك الأصوات ناقلاً لتجربتهم، بل حاول
أن يضيف عليها اسلوباً جديداً ومعنى آخر أكثر عمقاً .
استدعاء الأمثال :

للأمثال دور مهم إذا ما استخدمت داخل النص الشعري ، بالإفصاح عن هموم
الشاعر ، والكشف عن مرامبه ومساغيه ؛ فلا يأتي بها الشاعر عبثاً ، أو بلا فائدة ، بل
يضيفي هذا النوع من الاستدعاء جماليات خاصة ، تزيل الإبهام والغموض عن النص
وتسهّل عملية فهمه ، وابن زيدون في هذا الاستدعاء يتجه إلى استحضار أمثال عربية
قديمة في نصه إما بشكلها الكامل ، أو مجزوءة وفق ما يقتضيه الموقف في السياق
الشعري ، وهذا النوع من الاستخدام كثير الحضور في ديوانه ، ومن الأمثلة عليه : (588)

رأيتك جارك الورى فغلبتهم لذلك جري المذكيات غلابُ
ففي هذا البيت أراد ابن زيدون تصوير قدرة ممدوحه وتفوقه على الغير فلم يجد
أفضل من استخدام هذا المثل " جري المذكيات غلاب " : (589)، الذي يؤتى به في تقديم
الرجل على أقرانه في ميدان الفضل ، إذ وجد في هذا المثل ما يلبي رغبته ،
ويشبع نهمه التصويري إبراز كرم الممدوح ، وجاء به على حالته التي هو عليها
دون أي تغيير ، فجاء المثل متنسقاً مع السياق ، مما أدى الى إثراء النص .
وفي مثال آخر يقول ابن زيدون : عليه : (590)

أيهذا الوزير ها أنا أشكو والعصا بدء قرعها للحليم

ففي هذا البيت يتماس الشاعر لفظياً ودلالياً مع المثل القائل " إن العصا قُرعت لذي الحلم " إذ يضرب هذا المثل لمن يتنبه إذا نُتبه ، فقد احتوى الشاعر باستحضاره المثل وصهره في سياقه الشعري معانٍ عديدة ، كلها تصبُّ في مجرى واحد ، وهو كرم ممدوحه ، ونباهته .

وفي مثال آخر يطالعنا المثل " سبق السيف العذل " (591) في قول ابن زيدون: (592)

لا يزال من حاسديه مكثراً ومقل سبق السيف العذل
يبدو من استحضار هذا المثل في نص شاعرنا المدحي ، أن ابن زيدون حاول نقل المثل إلى حال الممدوح التي يعبر عنها . فمن المعروف أن هذا المثل يضرب في الأمر الغائب الذي لا يمكن تداركه ، ولكن بروح الشاعر وحسه المرهف ، عبر به الشاعر عن حال ممدوحه الذي بلغ الكمال فلن يضره فعل الحاسد ولا ذم الحاقد، واستطاع أن يصرف وجه المثل إلى الممدوح ولصالح معناه الذي يريد ، وبذلك يكون قد منح القصيدة عمقاً جديداً ، وجعلها تعبر عن مراده بأسلوب تشترك فيه النصوص لتحقيق غايته المنشودة وهي التأثير فيمن يتلقى نتاجه.

ومن الأمثلة التي استخدم فيها ابن زيدون المثل منقولاً عن أجمل معناه ، قوله (593)

خَلِيلِي - إنْ أَجْزَعُ فَقَدْ وَضَحَ الْعُذْرُ
وإنْ أَسْتَطَعُ صَبْرًا فَمِنْ شِمَمَتِي الصَّبْرُ
وإنْ يَكُ رِزًّا مَا أَصَابَ بِهِ الدَّهْرُ

ففي يومنا خمرٌ ، وفي غده أمرٌ ولا عَجَبٌ إِنَّ الْكَرِيمَ مُرَرًّا
ففي هذا المثال استخدم شاعرنا المثل استخداماً مغايراً ، وذلك لخدمته في إيضاح صورة الممدوح ، وكأنه نقله من موقفه كما هو دون تغيير . أما المثل فمنسوب لامرئ القيس قاله وقت سمع خبر مقتل أبيه : " ضيعني أبي صغيراً وحملني دمه كبيراً ، لا صحو اليوم ، ولا شرب غداً ، اليوم خمر ، وغداً أمر " (594)، فقد قصد من وراء هذا أنه لا بد من الأخذ بثأر أبيه ، فالموقف في قوله

يفيض دماً ، وينزع إلى القتل ، في حين أن ابن زيدون أراد من خلال استحضاره التعبير عن الدهر ونكباته ومصائبه ، وكيف يجب على الإنسان أن يغتنم صفو الحياة ، ويتلذذ بمسراتها ، وبهذا فإن النقض والتحويل اللذين حصلا في المثل أضافا إلى النص جمالية أخرى ، دون العبث بكلمات المثل .

وقد وردت بعض الأمثال في أبيات الشاعر ، وروداً صريحاً ، كما في قوله : (595)

فَدَيْتَكَ إِن تَعْجَلِي بِالْجَفَا فَقَدْ يَهْبُ الرِّيثُ بَعْضُ الْعَجَلِ

وهذا يذكرنا بالمثل القائل " ربَّ عجلةٍ تهب ريثاً " (596) والذي يحمل في معناه إلى أن العجلة كثيراً توقع الإنسان في أخطار جسيمة تعوقه عن بلوغ أهدافه ، ولكنه في هذا السياق يأتي في إطار آخر ، فيبدو حب ذلك البطئ الذي يؤخر الجفاء والبعاد ، وعلى هذا النحو يظهر ابن زيدون قدرته وبراعته في الاستخدام الخاص للأمثال التي تكتسب وجهة جديدة لدخولها في نصه الشعري ، فلم يرضَ ببقاء المثل على صورته الحالية ، بل عمل على تقديم بعض كلمات المثل وتأخير بعضها، مع الإبقاء على معناه ، فجعل الريث مكان العجل لتلبية حاجاته النفسية ، ولا يفوتنا في هذا الاستعمال وضع ابن زيدون كلمة (بعض) التي يتم بها تحويل العام إلى الخاص ، وهذا يدل على لغة سليمة ومعرفة خاصة بوقع الكلمات .

وقد استحضر ابن زيدون في ديوانه العديد من الأمثال العربية القديمة عبر من خلالها عما يلجُّ في صدره وما يعتل في وجدانه ، وقد أوردنا بعضاً منها للاستدلال به على قدرة الشاعر في تسخير تلك الأمثال وتطويعها لمنهجه الشعري، ولهذا ابتعدنا عن حصر ما لجأ إليه شاعرنا من أمثال ، إلا بما يخدم البحث ويضفي عليه طابع الجد والمثابرة .

الفصل الرابع

المستوى الإيقاعي في شعر ابن زيدون.

الشعر كلمة ارتبطت في — أقدم تعريفاتها — بالوزن والقافية ، وقامت عليهما . بيد أن هنالك ما يوازي الوزن والقافية أهمية في الشعر ، إلا وهو أن الشعور روح الشعر وميزانه الذي يهدف إلى الإفضاء بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات التي تولد لدى الشاعر عملاً فنياً ، فالشعر لا يكون شعراً إن لم يهيج المشاعر ، ويخلق صنوفاً من الانفعالات والتأثيرات تحل في قالب موسيقي يبعث في النفوس إحساساً معادلاً لحركة الحياة وتقلباتها .

وبهذا نصل إلى أن الوزن ، والاتصال بالشعور من الشروط الواجب توافرها في الشعر لينهض بما حُمِّل ، ويؤدي رسالته التي أودعها إياه الشاعر . فقد اعتمد الشعر العربي منذ القدم على الوقع الموسيقي للكلام ، والوحدة في نظمه لتقوية المعنى ، وإبرازه بأبهى الصور ، وجعله يخترق قلب المتلقي بجودته وحسن صياغته ، وقدرته على زيادة المعنى عمقاً إضافياً مما يرسّخه في الأذهان .

ومن العناصر التي ترفد الشعور ، وتؤثر وتتأثر به ، الإيقاع ، وهو الألفاظ بحروفها وأصواتها التي تكون النغمة مكررة وفق نسق معين نابع من توالي الحركات والسكنات في أبيات القصيدة ويمثله التفعيلة في البحر العربي ⁽⁵⁹⁷⁾ فلكل قصيدة إيقاعها الخارجي الذي تتميز به عن غيرها ، المتفق مع حالة الشاعر ونفسيته ، وتشي بمكنوناته حين تجول أبصارنا في قصيدته في فرحه ، وحزنه ، وسعادته ، وبأسه ، فانفعالات الشاعر تظهر من خلال اختياره إيقاعاً معيناً ليصوغ فيه ألفاظه ، ويسوق مشاعره . وسندرس هذه الناحية عند ابن زيدون لنشهد مدى انسجام إيقاع قصائده مع حالته النفسية ، ومع ما يجول في خاطره ووجدانه من مشاعر وأفكار وعواطف ولكننا قبل ذلك سنتعرف إلى معنى الإيقاع ، والوزن والقافية ومدى تألفهم في شعره .

فالإيقاع في اللغة : " اتفاق الأصوات وتوقييعها في الغناء " (598) ويعرفه اللسانيون بأنه " الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية " (599)

أمّا الوزن لغوياً : " وزن الشعر : قطعهُ وميزَ بين ثقله وخفّته " (600) وفي الأدب هو " مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت " (601)، والفرق بين الإيقاع والوزن هو أن " الوزن يتكون من تعاقب أزمنة الألحان القوية ، واللينة في نظام ثابت ومكرر في حين أن الإيقاع مصحوب بنقرات مختلفة الكم ، والكيف تدل على بداية اللحن ونهايته " (602).

ويرتبط الإيقاع – أيضاً – بالقافية ، التي تساعد على إحكام خطواتنا أثناء القراءة، وتحدد المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة ، ولو اختلفت طول هذه الوحدات لفقدت القافية قيمتها (603).

ونأتي إلى ابن زيدون لنرى مدى الفاعلية التي كانت للموسيقى الشعرية في قصائده وسنحاول اكتشاف ذلك من خلال دراستها ضمن ثلاثة مصطلحات هي : الوزن ، والقافية ، والزحافات .

أمّا الوزن نقف عند البحور الشعرية وتفصيلاتها ، أمّا القافية فسندرس علاقتها بالمعنى وبالرّوي ، وفي الزحافات سندرس أشكالها الواردة في شعره .

الوزن :

" الوزن أعظم أركان حدّ الشعر ، وأولاهما به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية ، وجالبٌ لها " (604) وهو " ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً ، بل إنه يختص بالشعر الذي يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة " (605).

وقد استخدم ابن زيدون كافة البحور الخليلية ما عد بعض البحور محصورة في (المضارع، والمتدارك، والمديد ، والهزج ، والمقتضب)، حيث ورد في أشعاره قصائد مختلفة البحور وهذا له دلالة كبيرة على أن الشاعر اعتنى بالجانب الموسيقي اعتناء كبيراً لا سيما أن الموسيقى تتبعث من إحساسات الشاعر في فرحه ، وسعادته، أو حزنه ، وألمه .

وأبدى الشاعر عناية بالبحور الطويلة كثيرة المقاطع كالطويل ، والكامل ، والبسيط وهي بحور يكثر حضورها في الشعر العربي القديم ، ولعل ميل الشاعر نحو هذه البحور يرجع إلى أن ابن زيدون كان يجاري التقليد الشعري السائد في العصور التي سبقت عصره ، كما كان يرى في تلك البحور موسيقا تتسجم مع حالته الشعورية ومع الاتجاه الفني في عصره .

ولما كانت الأغراض التي قال فيها الشاعر متعددة ، ومختلفة ، فقد خلق هذا الاختلاف تنوعاً في الأوزان وإن كان البحر نفسه في أغراض مختلفة ، كما كانت حالة الشاعر عند نظمه لقصيدته تحقق هذا التنوع .

وقد قامت بعض الدراسات حول بحور الشعر العربي وترتيبها حسب نسبة شيوعتها فكانت (الطويل ، الكامل ، البسيط ، الخفيف ، الرمل ، المتقارب ، السريع ، المنسرح ، المديد ، المتدارك)⁽⁶⁰⁶⁾ ، وباقي الأوزان كانت أقل استخداماً بالنسبة لتلك البحور .

وقد جاء استخدام ابن زيدون للبحور متسقاً مع تلك الإحصائية ، إلا في بعض الحالات التي سيظهرها الجدول التالي :

اسم البحر	مرات استخدامه
الطويل	826
الكامل	549
البسيط	279
المتقارب	258
الرّمل	211
الخفيف	181
الوافر	181
السريع	86
المجتث	53
الرجز	42
المنسرح	30

حيث نرى أن بحر المتقارب قد تقدّم على بحر الخفيف ، وعلى بحر الرمل ،
وتساوي كلّ من الخفيف والوافر ، ونلاحظ تقدّم الرمل على الخفيف ، أمّا من
البحور الطويلة فقد أخذ البحر الطويل نسبة كبيرة من الاستخدام ، يليه الكامل ،
فالبسيط . فالمتقارب ، فالرمل ، فقد شكلت هذه البحور مجتمعة ما نسبة 75% من
أبيات ديوانه، وستكون هذه البحور موضوع دراستنا .

وإذا تفحصنا أعمال ابن زيدون الفنية من الداخل لوجدنا أنّ ذاتيته من ناحية
الوزن فيها قائمة على تلاؤم البحر المختار للمعنى (607).

فقد صاغ الشاعر قصائد عديدة على البحر الطويل الذي يعدّ من أكثر البحور
العربية استخداماً . " ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة
شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن " (608).

فقد لجأ ابن زيدون إلى هذا البحر واستخدمه بكافة أشكاله العروضية وبشكل
كبير فكانت نسبة استخدامه أعلى من البحور الأخرى ، لأنه يناسب أكثر الحالات
والموضوعات لقابليته للتكيف؛ إضافة لما فيه من طول النفس الذي يتيح للشاعر
إن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادةً وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ
فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه " (609). ومن هذا البحر قصيدته التي
صاغها بعد أن ذاق هجر محبوبته . يقول فيها : (610)

أُجْفي بلا جُرمٍ ، وأقصى بلا ذنبٍ سوى أنّي محضُ الهوى صادقُ الحبِّ ؟
أُغاديكِ بالشَّكوى ، فأضحى عل القلى وأرجوكِ للعُتْبى ، فأظفرُ بالعتبِ
فديتكِ ، ما للماءِ — عذباً على الصدى — وإن سُمّتي خسفاً ، محلكِ من قلبي
ولولاكِ ، ما ضاقت حشايَ — صَبَابَةً — جعلت قِراها الدَّمع سكباً على سكبِ
ففي هذه المقطوعة من البحر الطويل يبث الشاعر أشجانه وأحزانه المضنية
ويصور لنا توجّداته بسبب الهجر والبعاد ، ونلاحظ في المقطوعة اختلاف أوزانها
من بيت لآخر ففي البيت الأول نرى أن التفاعيل جاءت كاملة :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وفي باقي الأبيات جاءت العروض مقبوضة، أي حذف الحرف الخامس الساكن منها ، وحدث هذا — أيضاً — في الحشو ، فجاء الحرف الخامس الساكن من فعولن محذوفاً فأصبحت (فعول) .

(فعولن ب — ب —) في الحشو

(مفاعلن ب — ب —) في الضرب

وقد نظم ابن زيدون على البحر الطويل قصائد متعددة ، في أغراض مختلفة ففي غرض النسيب غلب استخدام القطع أكثر من القصائد ، لأننا نجد بين الفنية والأخرى بيتين منظومين على البحر الطويل ، ومثال ذلك قوله: (611)

غريبٌ بأقصى يشكر للصَّبَا تحملها منه السَّلامُ إلى الغرب

وما ضرَّ أنفاسَ الصَّبَا في احتمالها سَلامَ هوى يهديه جسم إلى قلب

بيتان يموران بالسلاسة والعذوبة ، استرسل الشاعر فيهما بوصف حالته فهو (غريب) مقيم في (أقصى الشرق) ، يشكر للنسيم حمل السلام من الشرق إلى الغرب ، وفي البيت الثاني نجده وكأنه يسحب شكره ، لأن حمل السلام لا يحتاج لذلك ، فحمل السلام من عاشق متيم إلى قلب نابض بحبه لا يضر النسيم ، ونلاحظ أن كلمة (تحملها — احتمالها) اللتين نسبهما للصَّبَا ، قد جاءتا مختلفتين في الترتيب ، وعدد الأحرف ، والميم المشددة في الأولى ، وعدم تشديدها في الثانية واختلاف المبنى يعني اختلاف المعنى ، وكأن الأولى فيها شدة ، والثانية فيها خفة ورقة ، ويكون بهذا قد لاءم بين ألفاظه ومعانيها ، فقد شكر في الأولى لأنه رأى فيها شدة ، وفي الثانية وردت خفيفة رقيقة ، لا تنقل بشيء فسحب شكره .

وقد ساعدا البحر الطويل شاعرنا على الوصف ، والشرح ، والاسترسال والتبرير واختيار الكلمات الملائمة لحالته النفسية ، والإكثار من أحرف الهمس (أقصى الصَّبَا ، السلام ، أنفاس ، الصَّبَا ، سلام ، جسم) ، وكأن أنفاسه الحررى في بلد بعيد دفعته إلى إرسال تحيته بسلام وهدوء ، ومشاعر رقيقة ، فبعثها القلب المحب الذي تداعبه الأشواق وتغلبه ، ومن خلال هذا جعلنا نشعر بالنسيم المترقرق ، ونحس بالحاحه على ذكر الضمائر العائدة على هاتين الكلمتين

(تحمّلها، احتمالها) و (منه، يهديه)، فوشى الشاعر بأسراره في هذين البيتين
 فعلمنا بوجود الغربه ، والسلام، والمكان ، والعلو ، ووجود الحبيب، وكل ذلك تم
 عبر البحر الطويل الكثير التفعيلات.

وهذه قصيدة أخرى عمد فيها ابن زيدون إلى البحر الطويل أطال فيها إلى أن
 وصل تعداد أبياتها إلى خمس وتسعين بيتاً يقول في أحد مقاطعها : (612)

يقولون : شرّق أو فغرّب صريمةً إلى حيث آمال النفوس نهابُ
 فأنت الحسامُ العضبُ أ صدي متّهُ وعُطّل ومنهُ مضربٌ وذُبابُ
 وما السيف مما يُستبان مضاوهُ إذا جـازُ جفن حدّه وقرابُ
 وإن الذي أمّلت كُدّر صفوه فأضحى الرضى بالسُخط منه يُشابُ
 وقد أخلفت ممّا ظننت مخايلٌ وقد صفرت مما رجوت وطابُ

وهذا مثال آخر لاستخدام ابن زيدون البحر الطويل في نظمه ، ونلاحظ على
 وزن هذه الأبيات أن تفاعيلها كانت صحيحة أحياناً ، ومقبوضة أحياناً أخرى
 وتساوى عروضها على وزن مفاعلن إلى نهاية القصيدة ، وجاء ضربها على وزن
 (مفاعي ب — —) التي آلت إلى فعولن ، الأمر الذي يزيد من إيقاعه وموسيقاه .
 وجاء وزن البيت الأول كما هو آتٍ :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ب — — ب — — ب — — ب — —

فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

ب — — ب — — ب — — ب — —

ويستمر إلى انتهاء القصيدة مع اختلاف في فعولن حيث تحولت إلى (فعول ب
 — ب) في الحشو .

وفي الوصف نظم ابن زيدون مقطوعتين ، أحدهما في وصف الطبيعة ،
 وأخرى في وصف سهرة شراب ولهو ، ويقول في وصف الطبيعة : (613)

كانّا عشيّ القطر في شاطي النهر وقد زهّرت فيه الأزاهر كالزُّهرِ
 نرشُ بماءِ الورد رشّاً وننثني لتغليف أفـواهِ بطيّبةِ الخمرِ

فتجد في هذين البيتين وصفاً ، وتصويراً ، ومكاناً ، وحركة الخ ، فقد
قضى الشاعر أوقاتاً جميلةً في سهرة على شاطئ النهر ، تشاركه الجميلات
الشبيهات ، بالنجوم في إشراقهن ، اللائي يرششن بماء الورد ، ثم ينتئين لاحتساء
الخمرة التي تعلق بالسننهن ، وتغلف شفاههن .

وقد كان الشاعر دقيقاً في وصفه لمكان السهرة وزمانها ، ومن كان فيها من
صحبة ، وكيف قضى وقته ، وكيف كانت الحركة ، وتكرارها (نُرشُّ ، رشاً)
والانثناء ، والتغليف ، والشرب ؛ كما وجاءت كلماته رقيقة ، متناسبة مع غرض
الشاعر (غزل – وصف الطبيعة – شرب الخمر) فالوزن ملائم لتكثيف النظم
في بيتين ، مع الإيضاح والشمول .

وفي باب الشكوى والعتاب نظم ثلاث قصائد مطولة ، وقد احتاج الشاعر
لطول القصائد والأبيات ، ونظمها على البحر الطويل لتستوعب وصف حالته في
السجن لفترة طويلة ، وشدة معاناته ، ولتصف شوقه بعيداً عن الوطن ، وهو في
خضم ذلك لا ينسى ذاته ، فتظهر (أناه) رغم ما يعانيه جراء سجنه ، ونفور
الأمير منه ، ونفيه ، حتى أن الشاعر بدأ رسالته متوسلاً مستعطفاً . (614)

الم يأن أن يبكي الغمَامَ على مثلي ويطلبُ ثأري البرقُ منصلتِ النصلِ
فلنلمح في مفرداته شيئاً من التوسل ، والرقّة والهدوء ، والثقة بالنفس ليضمن
التأثير فيمن يبثه شكواه وآلامه ، وهذه الزفرات الحارة تحتاج إلى مكان متسع
يستطيع استيعابه ، فوجد البحر الطويل ليستوعب ذلك .
ونظم في المديح سبع قصائد على البحر الطويل ، وأربع قصائد في الرثاء ،
ونتفتن في الهجاء .

أما البحر الكامل فقد استخدمه الشاعر بشكل أقل من البحر الطويل ، حيث
تناوله كاملاً ومجزؤاً ، ومن الأمثلة على استخدامه لبحر الكامل تاماً ، قوله مثنياً
ومعاتباً .

أبا الحزم الجهوري : (615)

ما الهجرُ إلا البينُ لولا أنه	لم يشحْ فاهُ به الغرابُ نعيبا
ولقد قضى فيكَ التجلُدُ نحبهُ	فثوى وأعقبَ زفرةً ونحبيا

فنجد الزحاف والعلل قد دخلتا الأبيات فأصبحت (مُتَفَاعِلُنْ ب ب — ب —)
وفي الحشو (مُتَفَاعِلُنْ — — ب —) حيث سكن الثاني المتحرك وهو ما يعرف
باسم الإضممار ، أما الضرب فدخل عليه القطع أي : حذف آخر الوجد المجموع
وتسكين ما قبله فتحولت (مُتَفَاعِلُنْ ب ب — ب —) إلى (مُتَفَاعِلْ ب ب — —)
تعددت تفعيلات البحر الكامل في البيت الواحد ، وتنوعت حسب الزحاف الذي
يؤثر في بنائها ، فجاءت محصورة في الأشكال التالية :

مُتَفَاعِلُنْ ب ب — ب —

مُتَفَاعِلْ ب ب — —

مُتَفَاعِلُنْ — — ب —

أما الكامل مجزوءاً فقد استخدمه الشاعر بشكل أقل من الكامل تاماً كما في
قوله : (616)

يا مَنْ تَرِينْتِ الـرَّيًّا سةُ حِينِ أَلْبَسَ ثَوْبَهَا
ولهُ يَدٌ يئِسَ العُـمـُـا مٌ مِنْ أَنْ يُعَارِضَ صَوْبُهَا
جاءتكَ جامدة المـُـدا مٍ فخذ عليها ذوبـُـها

ويلفت انتباهنا في هذه الأبيات التدوير الذي انتابها ، وهو أن يستدعي وزن
البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخله في وزن الشطر
الثاني «(617)

واستخدم الشاعر البحر البسيط تاماً ومخلعاً ، وقد حاك عليه نونيته المشهورة
" أضحى التتائي " ، ولم يستخدم مجزوء البسيط قط ؛ ومثال ذلك قوله ردأعلى
أبيات قالها الوزير أبو بكر الطنبي ، يعاتبه ، ويذكره بأيام اللهو التي أنجزها معاً
فيقول ابن زيدون : (618)

لو أنني لك في الأهواء مختارُ لَمَاجرت بالذي تشكـُـوه أقدارُ
لكنّها فتنٌ في مثل غيـهـبـهـا تُعـمـى البصائرُ إن لـم تُعـم أبصارُ
فأحسن الظن لا ترتب بعهد فتى تعفو العهودُ وتبقى مـنـه آثارُ
لو كان يُعطى المني في الأمر يُمكنه لما أغـبـك — يوماً — مـنـه زوَارُ
[لا يكثر العتب] في ذكر الصديق به من ليس يجهل أن الدهر دوارُ

نشهد سمة الرقة التي طبعت أبياته في مخاطبة صديقة ، والجزالة في تراكيب جملة وتماسكها .

ويظهر اللين في البيت الأول ، فبدأ قصيدته بشرط هادئ الأسلوب واللهجة لذلك تردد حرف اللام في هذا البيت ليوحي بالليونة (لو ، لك ، الأهواء ، لما بالذي).

وتشتد موسيقاه في البيت الثاني عند ذكر الفتن ، وذلك من خلال اختيار الألفاظ ذات الوقع الشديد على الأسماع (فتن ، غيبتها ، البصائر ، أبصار) واستخدامها بقالب جمعي .

وتعود الرقة إلى أسلوبه ، عندما يعاود مخاطبة صديقه ، ويستغل ابن زيدون الطاقة الكامنة في الجنس (بصائر ، أبصار) و (زوَّار ، دوَّار) ليضفي على ألفاظه موسيقا معينة ، وكذلك من الطباق في قوله (أحسن الظن ، لا ترتب) و (تعفو ، تبقى) ؛ فقصيدته عبارة عن شرح وتبيين لحالة الشاعر ، وللظروف التي حالت بينه وبين صديقه ، لذا لجأ الشاعر إلى البحر البسيط ليبسط الشرح فيه، لأنه يتسع لكل ما يريده الشاعر من إبراز مشاعر الرقة وللين ، ولشدة فظهرت موسيقاه من خلال ألفاظه ، وتطابق الوزن حيناً ، ومن خلال أساليبه حيناً فكان الوزن ملائماً لموضوع القصيدة .

أما مخلع البسيط فقد نظم على وزنه مقطعاً وهو: (619)

يا مُستَخَفّاً بعاشقيهِ ومستَغشّاً لِناصحيهِ
ومن أطاع الوشاة فينا حتّى أطعنا السُّلو فيهِ
الحمد لله إذ أراني تكذيب ما كنت تدعيهِ
من قبل أن يعرم التسلي ويغلب الشوق ما يليهِ

فالحشو في بعض الأبيات أصابه الخبن " وهو حذف الثاني الساكن" (620)
أفتحوّلت (مستفعلن — ب —) إلى (متفعلن ب — ب —) فآل الجزء الطويل إلى قصير في بداية التفعيلة ؛ أما عروض الأبيات وضربها فتحولا إلى (متفعل ب — —) بحذف السين ، وآخر الوجد المجموع مع تسكين ما قبله فتصبح مستفعلن متفعل ثم تنقل إلى فعولن ليسهل النطق بها .

أما البحر المتقارب فقد جاء في ديوان ابن زيدون تاماً غير مجزوء ، ومثال ذلك قوله يناجي محبوبته متأرجحاً بين اليأس والأمل : (621)

لئن فاتني منك حظُّ النظر لأكتفين بسماعِ الخبرِ
وإن عُرِضتْ غفلةً للرقيب فحسبي تسليمةً تختصرُ
أحاذرُ أن تتظنِّي الوشاةُ وقد يستدام الهوى بالحذر

فنلاحظ في هذه الأبيات كيف جاء البيت الأول مصرعاً ، وكيف جاءت عروضه على وزن ضربه (فعوب -) وبذلك يكون قد دخل الحذف على فعولن وهو حذف السبب الخفيف من آخرها أما التفاعيل في حشو الأبيات فقد لحقها القبض " وهو حذف الخامس الساكن " (622) من آخر (فعولن) لتصبح (فعول ب - ب) .

وجاء بحر الرمل في ديوان ابن زيدون تاماً ومجزوءاً ، ومن التام ما جاءت عروضه على وزن (فعلا ب ب -) (فاعلن - ب -) وضربه على وزن (فعلا ب ب -) ، كما في قوله : (623)

إن تكن نالتك بالضرب يدي وأصابتك بمـالمُ أريدِ
فلقد كنت - لعمرى - فادياً لك بالمـال وبعض الولدِ
فتقي مني بـعهد ثابتٍ وضمير خالص المعتقدِ
ولئن ساءك يومٌ فاعلمي أن سيتلوه سُورٌ بـغدِ

وقد دخلت علة الحذف، وزحاف الخبن على عروض البيت الأول وضربه وبفعل الزحاف تحولت بعض تفاعيل الحشو إل (فعلاتن) التي اعترأها الخبن . وكذلك نظم شاعرنا على مجزوء الرمل الذي جاء استخدامه بشكل أقل من التام ، ومثال ذلك قوله : (624) .

أنت طِبُّ أن داء الـ موت قد أعياء الدّواء
فتأسى إن ذاك إلـ خطبَ غال الأنبياءِ
وستغني الملاء الأعـ لى إذا ما الله شاء

قد جاءت عروضه وضربه صحيحة ، ولكن الحشو دخله زحاف الشكل " وهو مجموع الخبن مع الكف " (625) فغدت كالتالي :

فاعلاتن — ب — — تحولت فعات ب ب — ب

وظهر هذا في بداية البيت الثاني فجاء كما يلي :

فعات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ب ب — ب — ب — — ب — — ب — —

واستخدم ابن زيدون الأوزان القليلة الشيوخ في الشعر العربي ، مثل بحر المنسرح ، الذي قلَّ وجوده في الشعر العربي في العصر الجاهلي والإسلامي ⁽⁶²⁶⁾ وهذا البحر على رفته ولينه ، من البحور العسيرة على الشعراء والسبب في ذلك هو اللين الذي يجعله قريباً من النثر ، فيتراءى لنا أن فيه شيئاً من القلق والإضطراب مما أدى إلى انصراف الشعراء عنه ⁽⁶²⁷⁾ وعدم النظم عليه ومن الأمثلة على ذلك ما قاله ابن زيدون ردّاً على قصيدة بعث بها صديق له متمنياً له الشفاء يقول فيها ⁽⁶²⁸⁾ .

قدأ حسن الله في الذي صنعـه

عَارَضُ كَرْبٍ بِلُطْفِهِ رَفَعَهُ

تبارك الله ، إنّ عادة حُسـ

ناه — مع الشكر — غير منتزعه

ياسيدي المُسْتَبَدُّ مِنْ مَقْتِي

بـخْطَةِ فَاتَتْ الْحَسَابَ سَعَهُ

بَنَتْ فِيهِ الْبَدِيعَ مُنْتَقِيّاً

كالروضِ إذْبَثَ — في الرُّبَا — قطعه

أزاح كرب الدواء مَطلَعَهُ

لَمَّا بَدَا طَالَعُ السُّرُورِ مَعَهُ

كم دعوةٍ قد حوَاهُ — صَالِحَةٍ

مِنْ أَمْلِي أَنْ تَكُونَ مُسْتَمَعَةً

فقد أراد الشاعر مجازاة صديقه في الإفصاح عن مشاعره تجاهه ، وقد نجح في ذلك من حيث المعاني ، وإن شابها بعض التكلف ، وزيادة في الوصف المادي

أكثر من الشعور ، وبدأت أبياته شبه نثرية ، وكأنها نظمها مجاملة لمشاعر صديقه التي أبداه .

وكان ابن زيدون يكرر بعض الألفاظ ، ربما للتأكيد عليها مثل (بثنت — بث مطلع — مطلع) .

وقد يكون نظمه على هذا الحال ، نابع من الاختلاف الواقع في تفعيلات البحر المنسرح وعدم انسياقها معاً .

وبهذا فإن البحر في أشعار ابن زيدون هو إطار دلالي وجد فيه ما يعبر عن انفعالاته ومشاعره ، فاستغل محله ومحرمه ليوائم بين إبداعاته وحالاته النفسية كما نظم على البحر الواحد قصائد متعددة ذات موضوعات متنوعة ، وهو في هذا يخالف من قالوا باختصاص البحر بغرض معين ، وقد تمت الإشارة إلى ذلك من خلال الأمثلة التي وردت على البحر الطويل ، وهذا يكشف مدى اهتمامه بالموسيقى التي برزت في البحور وتفعيلاتها وزحافاتهما .

1.4 القافية :

عرّف قدامة بن جعفر الشعر بقوله : " قول موزون مقفى يدل على معنى " (629) مما يدل على تلازم الوزن مع القافية في العمل الشعري ، لإظهار معنى محدد . وفي اللغة والأدب آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن (630).

وقد اهتم النقاد القدامى بالقافية ودورها في النص الشعري " فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر " (631) ومثلما اهتم النقاد القدامى اهتم المحدثون " فهي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة " (632) ويؤكد عبد القادر الرباعي على أهمية القافية بقوله " هي — كما أفهمها — كلمة تامة وليست كلمة وبعض كلمة كما ذهب بعض العروضيين ليست اعتباطية وإنما يتم اختيارها وفقاً للوضع لخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن " (633)

وفي دراستنا للقافية لدى ابن زيدون ، نرى أنها تتفق والآراء النقدية القائلة بمصاحبة القافية لانفعال الشاعر ، فقد جاءت كذلك في أغلب قصائده ، إضافة إلى أنها تشترك في كثير من الأحيان مع السياق العام في تركيبها الصوتي ، ويظهر هذا أكثر ما يظهر في نونيته الشهيرة التي تشترك قافيتها مع السياق العام للنص من خلال تركيبها الصوتية . وسندرس القافية في نماذج من شعر ابن زيدون ، لنرى كيف لوّن قوافيه ، فجعلها في كلمة واحدة حيناً ، وفي كلمتين حيناً وفي كلمة وجزء من الكلمة السابقة حيناً.

ومن الأمثلة على جعل القافية في كلمة واحدة قوله : (634)

أني أضيع عهدك أم كيف أخلف وعدك؟

فكلمة (وعدك) هي قافية البيت جاءت كلمة واحدة ، ونلاحظ كيف تستدعي هذه القافية قبل الوصول إليها ، ونحس بموسيقا ألفاظها المتمثل بالتصريع والسجع بين كلمتين (عهدك – وعدك) .

والقافية في كلمتين مثالها : (635)

يا مُجَلِّ الغُصنِ الفينانِ إن خطراً وفاضح الرُشْبِ الوسنانِ إن نظر

حيث جاءت القافية في قوله (إن نظراً) المكونة من (إن + نظراً) ، وقد وصل الشاعر القافية بحرف المد (الألف) ، وتوالت الأحرف المتحركة بالفتح في كلمة (نظر) مما جعلها خفيفة النطق ، كخفة الرُشْبِ ورشاقته .

وجاءت القافية في كلمة وجزء من الكلمة السابقة في قوله : (636)

أيها الظافرُ أبشر بالظفرُ واجتَلِ التأييدَ في أبهى الصور

تمثلت القافية في الكلمة الأخيرة مع جزء من الكلمة السابقة لها (هى الصور) وقلَّ عند ابن زيدون تكرار القافية ذاتها في نفس القصيدة ، وإن كررها تكون بمعنى آخر ، غير المعنى الأول ، ومن الأمثلة على ذلك قوله : (637)

لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم رأياً ولم نتقلد غيره ديناً

قافية هذا البيت كلمة (ديناً) وهي أسم بمعنى المعتقد ، تدل على شدة تعلق الشاعر بمحبوبته ، والإخلاص لها .

ثم قال بعد ثمان وثلاثين بيتاً : (338)

دومي على العهد ما دُمنّا محافظةً فالحرُّ من دان إنصافاً كما دينا
فكلمة (دين) فعل مبني للمجهول : بمعنى التهمة ، ووُصِلت القافية بحرف
المد (الألف) وقد بثَّ فيها الجناس والطباق (دومي — دمنّا) ، (دان — دينا)
موسيقاً تروق الأسماع .
تكررت القافية في أشعار ابن زيدون بالمعنى نفسه حيناً ، وبمعنى غيره حيناً
في قوله : (639)

إذ راق حسن الروض أو فاح طيبه فما ضره أن طن فيه ذبابٌ
تكررت هذه القافية بعد بيتين في قوله : (640)

فأنت الحسام العضبُ أصدى متته وعُطِّلَ منه مُضربٌ وذبابٌ
فالقافية في المثال الأول جزء من كلمة (ذباب) التي تعني الحشرات (باب)
وفي المثال الثاني جاءت القافية بمعنى طرف السيف المدبب .

وأعاد الشاعر القافية بعد اثني عشر بيتاً بمعنى موافق للأول ، يقول : (641)
فثق بهزبر الشعر ، واصفح عن الورى فإنهم — إلا الأقل — ذبابٌ
وهذا ما يسمى بـ (الإيطاء) : " وهو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها
مرة ثانية في القصيدة ، من غير أن يفصل بين الكلمتين المذكورتين سبعة أبيات
على الأقل " (642). ولكنه جاء في نظم ابن زيدون مستحباً كما أوضحنا قبل هذا .
وللقافية عدة حروف تتشكل منها ، يلتزم في بعضها ولا يلتزم في بعضها
الأخر وسندرس هذه الحروف على النحو التالي :

1- الروي :

" وهو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه " (643) ، " لا يكون الشعر
مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في اواخر الأبيات " (644).
والروي صوت تنسب إليه القصائد ، فنقول لامية امرأ القيس ، ونونية ابن
زيدون .

وقد تردد الروي في قصائد ابن زيدون على حروف عدة نجملها كما يلي :

حرف الروي	عدد التكرار	حرف الروي	عدد التكرار
الراء	466	الفاء	96

74	الضاد	416	اللام
61	السين	325	الذال
39	الطاء	255	الميم
32	القاف	238	الباء
12	الثاء	183	العين
8	الشين	153	النون
6	التاء	106	الحاء
3	الجيم	104	الكاف
		102	الهمزة

يتبين من هذا الجدول سيادة بعض الحروف على الروي وقلة بعضها واختفاء بعضها الآخر ، فتظهر الراء واللام والذال لتأخذ مركز الصدارة ، وتأتي بعدها الميم والثاء ثم العين والنون وهكذا إلى حرف الجيم ثلاث مرات ؛ أما باقي الحروف (الصاد ، والضاد ، والعين ، والحاء) فقد اختفت بشكل كلي من حرف الروي في الديوان .

وكان نصيب النسب في استخدام أغلب الأحرف وافراً لكن نصيب النون كان أكبر ضمنها ، وربما وجد الشاعر فيه النشوة المطلقة ، والاجتماع بالمحبة من خلال (نا) أو ظهور (أناه) التي بثها في معظم أشعاره ويلبها الباء والراء والذال، إذ توحى هذه الأحرف بالين والركة والعذوبة ، ثم الميم التي تشي بالمودة والمحبة والعين التي تشعر بالتحسر والتوجع .

وفي إخوانياته استخدم حروفاً أكثر من غيرها ، كالراء الموحية بالركة والرفق، والذال التي توحى بالود ، ثم السين واللام اللذان قد يوحيان بالأسى واللين.

وفي الوصف استخدم الشاعر الراء مرتين في وصف نزهة ، وليلة وصال وأنس، والفاء في وصف الخمرة في الكأس ، وكأنها ارتبطت بالفرح والنشوة عند تناول الشراب واللام في وصف سلة تفاح ، والصاد في وصف تمثال لأنها توحى بالفخامة والسمو فالتمثال دهشه بحسن نحته وصنعتة .

وفي باب الشكوى والعتاب جاءت الميم ثم الراء ، من أكثر الأحرف استخداماً لإظهار المودة ، والرقّة ، والألم ، ثم وردت الحاء التي توحى بالحزن ، والحسرة والسين بالأسى ، والفاء ورفض الواقع ضمن السجن ، والعين ، والقاف .

وفي المديح أكثر من حرف اللام رويّاً لما فيه من اللين ، فمعظم من مدحهم الشاعر كانوا من عليّة القوم ، ثم يأتي الدال ملائماً للشدة ، والحماسة ، ثم الباء ، والراء ، والعين ، والفاء ، والكاف بما فيها من تفخيم والألف ، والحاء .

أما في الرثاء فالراء من أكثر الأحرف استخداماً لأنها تفصح عن ألم وحزن قلب المصاب والهمزة تناسب الأناة ، والعين رداءً للتوجع الفجيعة ، ثم اللام .

وفي الهجاء أستخدم لرويه حروفاً شديدة الوقع على الأذن ، ليظهر أثرها في نفس من يهجوّه ، وهذه الأحرف هي (الباء ، والضاد ، والطاء ، والعين ، والقاف ، والميم) .

2- الوصل :

وهو حرف المد، أو الهاء التي تلي الروي المتحرك المطلق ⁽⁶⁴⁵⁾. وهو جانبان: الأول إذا كان مداً فيكون بأشباع الفتحة ألفا ... ويكون واواً إذا أشبعت الروي المرفوع، وياءً إذا أشبعت الروي المكسور ، والثاني الوصل إذا كان هاء فهي تأتي ساكنة ومتحركة بالحركات الثلاث ، وقد يأتي الوصل ضميراً غير الهاء ، والكاف ، ويتم ذلك من خلال التزام الشاعر حرفاً قبله ⁽⁶⁴⁶⁾ ويتجلى ذلك في قول ابن زيدون : ⁽⁶⁴⁷⁾

ودّع الصبر محباً ودّعك ذائع من سرّه ما استودعك
يقرع السنّ على أن لم يكن زاد في تلك الخطا إذ شيعك
يا أبا البدر سناءً وسنا حفظ الله زمناً أطلعك

وقد ترددت الواو في ديوان الشاعر كحرف وصل بنسبة عالية ، ثم وليها الياء، ثم الألف أمّا الهاء بشكلها الساكن والمتحرك فقد كانت أقل ظهوراً وقد يكون لهذا مغزى يتمثل في أن نهايات الأبيات التي تمثلت في الوصل؛ التي تشكل نهاية إيقاعية اعتمدت على أصوات لها ثقل إيقاعي تظهر

بالواو ثم الياء فالألف ، ومن الأمثلة على حرف الوصل في ديوان الشاعر قصيدته التي هنا فيها المعتضد ، ففي أحد مقاطعها يقول : (648)

لم يبق عذْرٌ في تقسُّمِ خاطرٍ إلا الصبابة من دمَاءِ عداكأ
كفَّارِ أنعمك الألى حليتهم أطواقهم سيطوقون ظباكا
أعرض عن الخطرات، إنك إن تشأ تكن النجوم أسنة لقناكا
هُصر النعيم بعطف دهرك فانتشى وجرى الفرندُ بصفحتي دنياكا
فقد جاء حرف المد الألف وصلًا لهذه القصيدة ، يعطي أبياتها نفساً أطول
وأعمق ، يتناسب مع الموقف الذي يعيشه ابن زيدون ، وهو الفرح الذي
ينتابه ويهنئ به .

3- الخروج :

"وهو حرف مدّ يلي هاء الوصل ، ناشي عن إشباع حركتها " (649)،
"ويكون بثلاثة أحرف وهي الألف والواو والياء والسكون يتبعهن هاء
الوصل ، وتحدد حركة هاء الوصل نوع الخروج ، فيكون ألفاً أو واوا أو
ياءً ، تبعاً لحركة هاء الوصل : فتحة أو ضمة ، أو كسرة " (650)

وفي ديوان ابن زيدون وردت الهاء المشبعة بالضم أربع عشرة مرة ،
والهاء المشبعة بالكسر سبع مرات ، أما الهاء المشبعة بالألف لم ترد
خروجاً ، ومن الأمثلة على الخروج قوله : (651)

قال لي " اعتل من هويت " حسودٌ قلتُ " أنت العليل ويحك ، لاهو"
ما الذي أنكروه من بثراتٍ ضاعفت حسنه وزادت حلاله
فالهاء وصل ، والواو الناتجة من إشباع حركتها خروج .

4- الردف :

" حرف مد (ألف ، واو ، ياء) أو لين قبل الروي " (652) ، ومن الأمثلة
عليه قول ابن زيدون : (653)

يومٌ كأيامٍ لذاتٍ لنا انصرمت بتالها — حين نام الدهرُ — سراقا
لو كان وفيّ المنى في جمعنا بكم — لكان من الأيام أخلاقا

فالرَدَف مشترك مع الوصل بينهما القاف ، ليعطي القصيدة وقعاً موسيقياً جميلاً.

وورد الرَدَف داخل النص الزيدوني الواحد واواً ، وياء كما في قوله : (654)

هل يشكرن " أبو الوليد " إدناءك الأمل البعيد
أو أن تسوِّغ نعمةً للدهر أسهرت الحسودُ
إن لم يدنْ بنصيحةٍ تُرضيك فهو من اليهود

5- التأسيس :

ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك (655) ، وقد استخدم الشاعر هذا الحرف في قوافي قصائده بنسبة ضئيلة ، إذ ظهر مرات قليلة ومن أمثلة ، قوله : (656)

مساعٍ هي العِقدُ انتظامٌ — حاسنٍ تحلّى بها جيدٌ من الدهر عاظمُ
تنير بها الأمال ، والليل واكـد وتخصب منها الأرض ، والأفق ماحلُ
وقوله : (657)

ما ضرَّ لو أنكَ لـي راحمُ وعلّتي أنت بها عالـمُ
يهنيك — يا سؤلي ويا بغيتي — أنكَ مما أشتكى سالـمُ
فقد وقعت الألف في المثالين قبل الحرف متحرك الواقع قبل الروي مما يزيد الأبيات إيقاعاً وجمالاً .

الزحافات :

الزحاف : " هو تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل كأن يحذف مطلقاً ، أو يسكن إذا كان متحركاً " (658)

وقد تحدث فيه النقاد مطولاً ، عن أهميته ، وعدمها ، وعما يضيفه من موسيقا على البيت أو النص ، فمنهم من يرى أن الإفراط في استخدام الرخص يفقد الشعر موسيقاه " (659) وكذلك كان هناك من يرى في الزحاف تنويعاً للموسيقا ولمعانيها الإيحائية في الوزن الواحد وهذا التنويع لا يخل بوزن القصيدة أو إيقاعها. (660)

والزحاف نوعان : مفرد ومزدوج :

- الزحاف المفردة ثمانية : (661)

1- ثلاثة تلحق بالحرف الثاني من التفعيلة وهي : الخبن (662)
(الوقص (663) والإضمار (664).

2- زحاف يلحق الحرف الرابع من التفعيلة وهي : الطي (665).

3- ثلاثة تلحق الحرف الخامس من التفعيلة وهي : القبض (666)
(والعقل (667) والعصب (668).

4- زحاف يلحق الحرف (669).

أما الزحاف المزدوج فهو ما يطرأ على سببين في تفعيلة واحدة ، وهو أربعة أنواع: الخبل (670)، الخزل (671)، الشكل (672)، النقص (673)

وسندرس الزحاف في شعر ابن زيدون من خلال بعض النماذج التي اخترناها من ديوانه لنرى كيف جرى الزحاف في تفعيلاته ، ومن الأمثلة على ذلك منظومة قالها على البحر البسيط ، يقول : (674)

أذكرتني / سالف الـ / عيش الذي / طابا ياليت غا/ ئب ذا / ك العهد قد/ آبا
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن
إذ نحن في/ روضةٍ / للوصل نغ / غمها من السرو / رغما / م فوقها / صابا
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
إني لأعـ / جب من / شوق يطا/ ولني فكلما / قيل فيـ/ه قد قضى / ثابا
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
كم نظرةٍ / لك في/ عيني علمـ/ ت بها يوم الزّيا /رة أن / ن القلب قد / ذابا
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

فألزحافات في هذه الأبيات ، قد تنوعت ، وتعددت أماكنها ، ففي البيت الأول طرأ فيه على حشو الشطر الثاني الخبن ، فأصبحت (فعلن) بدلاً من (فاعلن) وفي الشطر الثاني من البيت الثاني اعتري تفعيلة العجز الخبن ، فأصبحت (متفعلن) وتفعيلة (فاعلن) أصابها الخبن أيضاً ، فأصبحت (فعلن) وكذلك أصاب الخبن حشو الشطر الأول من البيت الثالث ، فأصبحت (فاعلن) ، (فعلن)، وفي الشطر الثاني .

طراً الخبن على صدر تفعيلته ، فأصبحت (متفعّلن) ، وفي البيت الرابع لم يلحق الزحاف سوى تفعيلتي الحشو في الشطرين ، فأصابها الخبن ، فتحوّلت من (فاعِلن) إلى (فُعِلن) .

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة هو كثرة السكون فيها . الذي يقابل أحرف المد، التي اتسع استخدامها بشكل مفرط ، وخاصة في البيت الأول ، كما كثرت في القافية ، فلم تخلُ كلمة في القافية منها ، والسبب يكمن في أن الشاعر يسعى لاستعادة ذكرياته، وإيقاف تلك الأوقات الجميلة ، وكأنه يتمنى العيش فيها ، ولا يدعها تتحرك ، لتتركه وحيداً ثانية . أما القافية فمن المعروف أنها من أكثر الكلمات التصاقاً بالذاكرة بأصواتها ، فقد حاول الشاعر من خلالها أن يعبر عن حالته النفسية ، فيمد فيها ، ويرتكب علةً ، فسكن الحرف المتحرك ، لأنه يتمنى حالة السكون ، ولكن في إطار ذكرياته الخالية التي أعاد إليها حرف المد .

ويقول في قصيدة نظمها على البحر الخفيف : (675)

لو تركنا / بأن نعو / دك عُدنا وقضيناالـ / ذي عليـ / نا وعدنا
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

غير أن الـ / هوى استقا/ ض حديثا فانتحتناالـ / عيون لم / ما حُسدنا
فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

فلو أن النـ / فوس تقـ / بل منا لسمحنا / بها فدا / ء وجدنا

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

فقد أصاب الخبن أغلب تفعيلات القطعة ، إذ وردت تفعيلة (مستفعّلن) مخبونة دائماً، وكذلك (فاعلاتن) وردت مخبونة ، فكان هذا الزحاف بمثابة العلة ، ولكنه ليس كذلك .

وفي قصيدة مدحية نظمها على البحر الطويل ، مادحا المعتضد ، يقول (676)

أما في/نسيم الريـ/ح عرفُ/ مُعرّفُ لنا :هل/ لذات الوقـ/ ف بالحز/ع
موقف. فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعِلن

فنقض — /ي أوطارا لـ/ منى من /زيارة لناكـ/ لف منها /بمان / تكلفُ
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
 ضمان/علينا أن/ تزار/ودونها رقاق الظ / ظبا والسم/ هرى الـ/مثقفُ
 فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
 ففي هذه القصيدة نرى أن الشاعر قد التزم بالقبض في عروض البيت وضربه
 قالت (مفاعيلن) ، (مفاعلن) ، ولم يطرأ أي تغيير على التفعيلة الثانية
 والسادسة، من كل بيت . أمّا تفعيلة (فعولن) فقد لحقها القبض فأصبحت (فعولُ)
 وبعد ما درسناه من نماذج زيدونية تم من خلالها دراسة الزحافات بأشكالها
 المختلفة ، يمكننا القول بأن الزحاف في شعر ابن زيدون ، لم يأت شاذاً في معظم
 المواضع التي جاء فيها ، فما أحسنا بما يؤذي السمع وينبو عنه ، وإنما كان
 جزءاً من أجزاء رسمت لنا معالم شخصيته ، ونفسيته ، بالإضافة إلى كونها إحدى
 الوسائل التي عبر من خلالها عن مكونات صدره .

2.4 الجنس:

" اتحاد الكلمتين أو تشابههما في اللفظ مع اختلاف المعنى " (677) وبين اللفظين
 "تشابههما في اللفظ، والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف ، وإعدادها وهيئاتها فإن
 كانا من نوع واحد كاسمين سمي مماثلاً ، وإن كانا من نوعين مختلفين كالاسم
 والفعل سمي مستوفي " (678)، ويرى ابن رشيق أنه " ما اتفقت فيه الحروف دون
 الوزن رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع " (679)

والجناس أنواع متعددة : منها المماثلة وهي توحد اللفظ مع اختلاف المعنى
 والمضارعة وهو كذلك متعدد : منها ما يكون في زيادة الحروف ونقصانها ومنها
 يكون في تقديم الحروف وتأخيرها . (680) وللجناس فوائد متعددة فالشاعر لا يأتي
 به عبثاً وإنما يأتي ناصراً للمعنى ومؤكداً له ، وأفضل الجنس ما عاد إليه المعنى،
 وأتى على السجية والطبع لا تكلفاً ، " ولن تجد أيمن طائراً وأحسن أولاً وأخيراً
 وأهدى إلى الإحساس وأجلب للاستحسان ، ومن أن ترسل المعاني على سجيته
 وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لا تكتسب إلا ما يليق بها"
 (681)

أما الجناس في أشعار أبْن زيدان فقد تردد في أنواع منها:

- الجناس المطلق (الاشتقاقي) :

سمي بذلك لأن الكلمة تجانس الأخرى في حروفها ومعناها ويشترك منها والمرجع في هذا النوع من الجناس هو الأصل الاشتقاقي للمفردة ، فقد تكون إحدى المفردتين فعلاً والأخرى اسماً ، ولكن يجب أن تتفقا في الأصل الاشتقاقي لكليهما ، وقد استخدمه شاعرنا حتى بات يشكل سمة أسلوبية في شعره ، لها دورها الدلالي والموسيقي .

ومن الأمثلة على ذلك قوله : (682)

يتلقى القبول مني قبولاً كلما راح نفحها ارتاح صدري

إذ جانس بين (القبول، قبول) وبهذا الجناس — خاصة في هذه الحال — نرى أنه أدى دوراً موسيقياً من خلال تقارب اللفظتين مكانياً في الشطر الأول ، وفي وسطه ونهايته وهو أيضاً محاولة من الشاعر لأن يبعث الفكرة في ذهن المتلقي، من خلال إعادة اللفظة مرتين ، ويرد هذا في غير مثال (683)

راحت فراح بها السقيم ريح معطرة النسيم

شغف شاعرنا بهذا النوع من الجناس وأكثر من استخدامه في قصائد حتى كاد يطغي على كافة أنواع البديع محاولة منه لإبراز تماسك قصيدته وبث موسيقية تحمل نغمة عالية قد تشي بمعالم حزنه ، أو فرحه ، فقد استغل الشاعر هذا الأسلوب لإظهار أفراده وسعادته ، ولوعته، وضناه يعيد الفكرة ويزيد من ظهورها داخل النص بأسلوب اشتقاقي يبت في ثناياه موسيقياً جميلة ، كما في قوله : (684)

وجاهد في الله حقَّ الجها د منْ دان من دونه بالصنم

وقع الجناس في هذه البيت بين (جاهد، الجهاد) والأصل الاشتقاقي لهما (جهد) وكان يسعى من خلال هذا إلى إبراز فكرة الجهد الذي بذل في صدِّ الأعداء ، وهنا يظهر الجانب الموسيقي الذي اهتم به الشاعر ، فقد أراد بواسطة التذكير الذي وقع في كلمة الجناس نفسها أشعارنا بهذه الموسيقى .

والأمثلة على هذا كثيرة في شعر ابن زيدون ، استطاع من خلاله أن يحقق بعداً فنياً لأشعاره التي عبرت عن آماله وطموحاته ، وأحزانه ، وآلامه .

الجناس التام :

ويقع بين لفظين اتفاقاً في أنواع الحروف وأعدادها وأشكالها وترتيبها⁽⁶⁸⁵⁾ وهذا النوع من الجناس يدل على مقدرة الشاعر في استخدام الكلمات وتصريفها حسب الوجهة التي يريده ، وينقسم إلى قسمين :

1- جناس المماثلة: وهو أن ينتمي اللفظين إلى نوع واحد اسمين أو فعلين أو حرفين ، وقد استخدم ابن زيدون الجناس المماثل لأنه يثبت في النص موسيقاً جميلة ، ولأنه ذو بعد تأثيري في نفس المتلقي ، الذي كان يبحث عنه ليشكو له ما تتأوب عليه من المصائب والمحن ، ومن ذلك قوله : (686)

بيت فلا تهدم ورشت فلا تبري وأمرضت حسادي وحاشاك أن تبري فقد
جانس بين (تبري) التي تعني الامتناع عن تقديم الطعام و(تبري) بمعنى لا شفاء للحساد من مرض الكره والحق . وقد حاول من خلال أسلوب المجانسة في هذا المثال التعبير عن درجة الاكتمال في أفعال ممدوحه فيجمع بين الكرم والعفو ، ويقول : (687)

للحب — في تلك القباب — مرادُ لو سَاعَفَ الكُفَّ المشوقَ مرادُ
فهو يجانس بين (مراد) وهو مكان الارتياح و(مراد) بمعنى الأمل وكلتا الكلمتين تختلف في المعنى عن الأخرى ونلاحظ كيف كان للجانب الموسيقي الدور الأكبر في الربط بينهما من خلال تكرار الحروف مرة أخرى وكذلك قوله : (688)

لو تركنا بأن نعودك عُدنا وقضينا الذي علينا وعُدنا
فالجناس واضح بين (عُدنا) بمعنى الزيارة و(عُدنا) بمعنى الرجوع وقد جاء هذا الجناس رابطاً تسلسلياً بين صور البيت وعجزه ، فنشعر باقتراب الشطرين مكانياً وسلاستهما موسيقياً .

2- الجناس المستوفي : وهو الذي يكون في نوعين مختلفين ، كالاسم والفعل⁽⁶⁸⁹⁾ ، وفي هذا الجناس ما يدل على قدرة الشاعر على التنقل بين

الأسماء والأفعال بأسلوب جميل حسب الحاجة التي يقتضيها الوزن والمعنى، ومثاله ذلك في ديوان ابن زيدون قوله : (690)

لا ينم الواشي الذي غرّني ها أنا — في ظلّ الرّضى — نائم
يظهر في البيت الجناس المستوفي الذي يقيمه الشاعر بين الفعل والأسم وهو
— لا ريب — أسلوب اشتقاقي يخلق تماثل الحروف فيه موسيقا تشيع داخل
البيت وتضفي عليه طابع السكون والهدوء ، ومن الأمثلة على ذلك —
أيضاً — قوله (691)

إن أجنه خطأ فقد عاقبتني ظلماً ، بأبلغ من عقاب العامد
عودي لما أصفيتني من الهوى بدءاً ، فلست — لما كرهت — بعائد
فقد جاء الجناس بين (عاقبتني) و(عقاب) فالكلمة الثانية تعيد حروف
الكلمة الأولى وهذا بدوره يؤكد معنى العقاب الذي ناله الشاعر ، ويعمق
مدى عذاب حبيبته له ، أما البيت الثاني فقد وقع الجناس بين (عودي) في
مطلع البيت ، و(عائد) في نهايته ، وكأن البيت استحال دائرة مغلقة
موسيقيا بدأت بوحدة وانتهت بوحدة أخرى تشابهها، ومن الأمثلة على هذا
الجناس قوله : (692)

ما كان حبك إلا فتنة قدرت هل يستطيع الفتى أن يدفع القدرا
وهذا مثال جاء الجناس فيه مختلف عن سابقه ، إذ نجده في نهايات
محددة في نهاية الجزء الأول ونهاية الجزء الثاني ، وربما كانت محاولة من
الشاعر في جعل الكلمات المتماثلة في حروفها نهاية للمقاطع الموسيقية
داخل البيت فأصبحت كالتالي :

.....

وحدة موسيقية نهائية وحدة موسيقية نهائية

ومن أمثلته أيضاً قوله : (693)

أيتها النفس إليه اذهبي فما لقلبي عنه من مذهب

الجناس الناقص :

وهو ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف ، وشكلها ، وعددها وترتيبها⁽⁶⁹⁴⁾ ويختلف عن الجناس التام حيث تزيد حروفه وتنقص . كذلك عن الجناس المطلق لأن الأصل الاشتقائي لا يشترط فيه ، وقد استخدم ابن زيدون هذا الجناس في قصائد بكثرة ، ومن الأمثلة عليه قوله : (695)

يرِفُ على التَّأميلِ لألاءِ بشرِهِ كما رَفَّ لألاءِ الحسامِ على الصَّقلِ
محاسنُ ما للحسنِ في البدرِ علة سوى أنَّها باتت تُملُّ فيستملي
تغص ثنائي مثلاً غصَّ جاهداً سوار الفتاة الرُّودِ بالمعصم الخذلِ

يعدُّ استخدام هذا الكم من الجناس سمة شعرية قد تدل على قدرة الشاعر على تشكيل الحروف وبناء كلمات منها ، وممالا شك فيه أن هذا الأسلوب يساعد على خلق موسيقا جميلة تعمل على ترابط الأبيات وتماسكها ، وتمثل الجناس في قول ابن زيدون (يرِفُ ، رف / محاسن ، للحسن / تمل فيستملي / تغص / غص) وكان يسعى من خلال هذا إلى إيجاد تواز يقوم على اشتقاق الكلمات التي تتشابه في حروفها ، وقد يأتي الجناس لتوضيح المعنى ، فإذا نظرنا إلى طريقة استخدامه له نرى أنه في كل بيت جعل كلمة الجناس الثانية جواباً للأولى ، ولم يقف عند ذلك بل ووضعاها في دائرة المشبه به ، وفي هذا إشارة أخرى للمعنى وتوضيحاً آخر له ، وإذا نظرنا إلى البيت الثاني نجد أنه بدء بالجناس (محاسن ، للحسن) وانتهى بجناس (تمل ، فيستملي) فبدأ البيت بوحدة موسيقية قائمة على تجانس صوتي بيّن وانتهى بوحدة موسيقية أخرى تتلاحم أصواتها مع الفارق في التكوين الصوتي بين الوجدتين .

ومن الأمثلة الأخرى على استخدام الجناس الناقص ، قوله : (696)

فإن يكنُ الهوى داءً مميتاً لمن يهوى فإنِّي مستميت

يظهر الجناس بشكل واضح ، ويتجلى في نهاية الشطر الأول ، ونهاية الشطر الثاني بقوله (مميتاً ، مستميت) ويتضح الدور الموسيقي الذي تؤديه تلك الكلمات لأنها تشترك في كثير من مكوناتها الصوتية ، كما جاء الجناس ليؤكد المعنى الذي يسعى الشاعر لإيصاله وهو الإخلاص والتفاني في الوفاء لمن يحب .

ويظهر الجنس الناقص في مظهر موسيقي آخر يتجلى في قوله : (697)

والصدرُ مذُ وردت رفهاً نواحيه تومُ القلائدِ لم تجنح إلى صدر

فوقع الجنس بين (الصدر ، صدر) ومن خلال النظر إلى الحيز المكاني للكلمتين نجد أن الدائرة الموسيقية ابتدأت بكلمة وانتهت بأخرى تشابهها في الأصوات مما يعنى أن البيت يقوم على دائرة موسيقية مغلقة من البداية حتى النهاية وهذا يساعد على ترابط البيت وتوحيده ، لأنه يمنحة استقلالاً في الحقل الدلالي ، ويتضح ذلك أيضاً في قوله : (698)

شحطنا ، وما للدَّار نأى ولا شحطُ وشطُّ بمن نهوى المزارُ وما شطّوا

فلو أنعمنا النظر في مواقع الكلمات المشتقة (شحطنا ، شحط / شطّ ، شطّوا)

لوجدنا أنها تشكل بدايات ونهايات لمقاطع شعرية ، وهذا يعني أن البيت يقوم على بناء جميل للمقاطع الشعرية ، لجأ إليه ليحقق موسيقاً رائعة فجاءت البناءات على النحو التالي :

وحدة موسيقية كبيرة وحدة موسيقية صغيرة

شحط

شحطنا

وحدة موسيقية صغيرة وحدة موسيقية كبيرة

شطوا

شط

نستخلص من هذا أن الشاعر بدأ عروض البيت بوحدة موسيقية كبيرة وأنهاها بوحدة أصغر ، وسار عكس ذلك في الضرب ، وهكذا يقودنا إلى وجود دائرتين مختلفتين لها بدايتان مختلفتان ، ونهايتان مختلفتان ، أفضى هذا الأسلوب إلى دقة في التعبير عن الفكرة ، ونرى أن دائرة اللغة التي اكتملت في الجنس أفضت إلى دائرة موسيقية مكتملة ، ويقول كذلك : (699)

با عدتِ بالإعراض غير مباعِدِ وزهدتِ فيمن ليس فيك بزاهد



وبهذا يكون الجنس قد لعب دوراً مهماً في النص الزيدوني ، بما يضيفه على نصوصه من علامات موسيقية وأنغام بديعة، وساهم في نقل الفكرة إلى ذهن المتلقي ، بما ينسجم وطبيعة إحساساته .

التصريح :

استعمل ابن زيدون التصريح ليكون بنية من بنى التوازي التي يقوم عليها نصه الشعري ، ويأتي ذلك كأسلوب شعري يعين على خلق موسيقا أكثر ألقا وجمالا ، لأن التصريح نهاية موسيقية لكل شطر ، تشد البيت إلى بعضه وتربطه برباط متين ، وهو وسيلة لإعادة الحروف المتعالقة للوصول إلى المعنى وتأكيديه . وقد استخدم ابن زيدون التصريح ساعياً إلى خلق نفس موسيقي لا ينفك عن

المعنى وعن نفسيته المرهفة الحس، ومن أمثلة التصريح في أشعاره : (700)

كم لريح الغرب من عرف ندي كالشراب العذب في نفس الصدي
حيث عباد فتى المجد الذي نصت الدنيا به نص الهدي

يقع التصريح في هذه الأبيات بين كلمات هي :

ندي ————— الصدي

وجميعها نهايات في كل مصراع من البيت وهذا يجعلها نهايات موحدة بحيث تنتهي الوحدة الموسيقية عند حدود التصريح ، وهذا يوحى بتنسيق ينهيه الشاعر بكلمات على نسق واحد في اللفظ ، وهذا التماثل الصوتي يضيف على القصيدة طابعاً موسيقياً جميلاً وترديد متزن، فالأصوات تتردد وكأنها تعيد نفسها مرة أخرى .

وفي جانب آخر ، نلمح الدور الذي قام به التصريح من خلال اشتراكه في إظهار الموسيقى بشكل رأس عمودي بوساطة : (ندي/ الذي) ، ومثل هذا الاتفاق الرأسي يزيد في اتفاق الأبيات ويعمل على إظهار موسيقاها التي تنعكس عن نفس الشاعر بشكل وافر الجمال ، فالأبيات متوازنة ومتفقة رأسياً باتفاق الحرف الأخير من كل كلمة .

وكما ذكر من أن الموسيقى تنعكس من نفس الشاعر ، فهذا يجعلها وثيقة الصلة بالمعنى، بل ملمحاً خاصاً من ملامحه ، ففي المثال السابق عملت على رفد المعنى وتوضيحه ، لأن ندي بمعنى الرطب والصدى بمعنى الظمان ، وهنا تظهر حاجة الظمان إلى رطوبة العيش وهوائه، ونلاحظ في البيت الثاني أن ما يلي كلمة (الذي)

يوضح ما قبلها ، ويختم بكلمة تشبهها لفظاً وهي (الصدى) ، فالمعاني تتجاذب ،
لتؤدي غرض الشاعر في الإفصاح عن شوقه ، وظمئه للمعتضد

ويلجأ ابن زيدون إلى التصريح في مدحه للمعتضد وابنه حينما انتصرا على
المظفر بن الأفطس ، فيقول: (701)

ليهن الهدى إنجأح سعيك في العدا وأن راح صـنـعُ الله نحوك وإغدى
ونهجك سبل الرشد في قمع من غوى وعدلك في استئصال من جار واعتدى
وأن بات من والاك في نشوة الغنى وأصبح من عاداك في غمرة الردى
يظهر إيقاع التصريح داخل البيت الأول ، وهنا يجعلنا نقف أمام رنات موسيقية
أكثر جمالاً وإيقاعاً في النفس ، لأن تكرار النهايات الموسيقية الموحدة يشد سمع
القارئ ويجذبه نحو البيت ، لما فيه من ترتيب إيقاعي يستقر في تلك النهايات .

ومن جهة أخرى نرى أن نهايات المقاطع في الأبيات التالية تتداخل وتتواشج
دلالة ولفظاً من غير تصريح بينها ، ففي البيت الثاني نجد (غوى ، اعتدى)
كلمات تتفق في معناها وهذا تعميق لحركة المعتضد وقدرته الفذة على الضبط
والسيطرة أما البيت الأخير فنلاحظ فيه أن (الغنى) التي تعني السعادة يقابلها (الردى)
الذي يحمل معنى الذل والهوان ، ولكن كل من هاتين الكلمتين تتعلق بقوم
فالأولى تخص من والاه والثانية تخص أعداءه والشاعر بهذا الأسلوب أقام المقابلة
بين كلمتين في المعنى ، ليزيد من قدرة المعتضد وجيشه وهما يعملان على
استتباب الأمن الداخلي ، ويقهران العدو في الخارج .

واستخدم ابن زيدون التصريح في التهاني التي يبعثها للأمراء ، ومن ذلك
قوله (802)

ليهنك أن أحمدت عاقبة الفصد ف الله منا أجملُ الشكر والحمد
ويا عجباً من أن يبضع فاصد تلقية لم ينصرف نابي الحد

ولا يفوتنا — هنا — أن نلاحظ كيف شكل التصريح موسيقياً البيت وساعد على
إيضاح معناه ، ومما يجلب الانتباه في هذا البيت مجيء التصريح بكلمات ترتبط
بوضوح بالموضوع الذي نظمت من أجله ، فالتهنئة باستئصال الفصد تمت من
خلال التصريح الذي ظهر في (الفصد ، الحمد)

وفي هذا ما يوحى بانسجام يفتعله الشاعر ليدل على مدى انسجامه بكل حواسه مع موضوع التهنئة .

وقد وقع التصريع في شعر ابن زيدون من خلال صيغ صرفية بعينها وذلك ماثل في قوله : (703)

أقدم كما قدم الربيع الباكرُ واطلعُ كما طلع الصّباح الزاهرُ
قسماً!! لقد وفى المنى ونفى الأسى من أقدم البشرى بأنك صادرُ
ليسرٌ مكتئبٌ ويغفي ساهرٌ ويراح مُرتقبٌ ويوفى نادر

تظهر صيغة اسم الفاعل في نهاية عروض الأبيات وضربها ، ويتحرك التوازي القائم على بنية التصريع بحركة منتظمة بين البيتين الأول والثالث وقد يتصل هذا التقسيم المكاني بالجانب الدلالي بأن أصبح كل بيت له دلالة المستقلة . ونشهد في البيت الأول انسجام الكلمات التي صرّع البيت من خلالها (الباكر ، الزاهر) فأشراق الصباح يدل على إطلالة الربيع الباكر ، وهكذا صار الحقل الدلالي في البيت الأخير ، حيث يجمع بين (ساهر ، نادر) الهم الذي اضمحل برجوع المعتضد ومن ناحية أخرى فإن استخدام صيغة اسم الفاعل بهذه الصورة يجعلها في تلاؤم موسيقي واضح ، إذ أصبحت تتردد بشكل متواتر .

كما نجد مثل هذا التصريع في صيغة اسم المفعول من خلال قوله : (704)

هل النداء — الذي أعلنت — مستمع أم في المئات التي قدمت منتفع
فتكررت صيغة اسم المفعول في عروض البيت وضربه بشكل متساوٍ .

3.4 ظواهر إيقاعية أخرى

— التكرار :

يعدّ من الظواهر الأسلوبية التي يعتمد إليها الشعراء في نصوصهم ، لتعمل على إبراز الوحدة العضوية في النص ، وإعطائه قيمة جمالية تتمثل في الإفصاح عن المشاعر وإظهارها بما يثير نوازع الدهشة والبحث عند المتلقي . (705)

وقد أشارت العديد من الدراسات النقدية القديمة إلى التكرار وأهميته داخل البناء الشعري ، ومدى تأثيره في نفس المتلقي (706)، كما تعرضت تلك الدراسات إلى ما استحسن من التكرار ، وما استقبح منه ، فمن مواطن استحسانه توحيد

المعنى عليه ، وأن لا يتم الكلام إلا به ، وما لم يوافق ذلك خرج من باب الاستحسان (707).

أما عن التكرار في شعر ابن زيدون فقد جاء متسقاً مع الموقف الشعوري الذي عاشه ، وجاء في أغلبه مؤكداً للمعنى وموضحاً له ، وقد قام الباحث بدراسة التكرار في ديوان ابن زيدون من خلال ، تكرار الكلمة ، وتكرار الحرف .

تكرار الكلمة :

برز هذا النوع من التكرار في الشعر العربي منذ بواكيره ، واستخدامه لشعراء كتقنية فنية للتعبير عن معان كانت تعتصر قلوبهم وتقفز إلى أخیلتهم بفعل الموقف المعيش الذي يرسم في أذهانهم مواقف شعورية تقتضي منهم التركيز عليها ، بالإضافة إلى أنه يعمل على ترابط وشائج النص وعلائقها بما يخدم وحدة النص ويعمل على تقويته ، وإلى جانب ذلك فإن هذا الشكل التكراري يؤدي إلى موسيقا جميلة داخل الأعمال الشعرية .

وقد استخدم ابن زيدون تكرار الكلمة كغيره من الشعراء ، وما كان في استخدامه عبثاً ، بل شكلت عنده ظاهرة أسلوبية تعبر عن انفعالاته ومشاعره ، ليس هذا فحسب ، إنما جاءت في نصوصه تؤدي دوراً موسيقياً مع تجربته ، وحاملاً لمعانيها ، فضلاً عما يبثه من تناسب في بناء الأبيات والعمل على ترابطها ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك قوله معزياً ابن جهور بأمة : (708)

هو الدهرُ فاصبر للذي أحدثَ الدهرُ فمن شيم الأبرار في مثلها الصبرُ
ستصبر صبر اليأس أو صبر حسبةٍ فلا ترض بالصبر الذي معه الوزرُ
فأول ما يقفز إلى أذهاننا — في هذه الأبيات — تكراره لكلمة الصبر ، التي استخدمها استخداماً موفقاً من جهة الموقف والمعنى الذي يريده ففي مثل هذه المواقف لا يسعُ الإنسان إلا الصبر والاحتساب لما يحلُّ به ، فضلاً عن أن الصبر من المبادي الإنسانية العامة الذي يلجأ إليه المصاب في حالة قلة الحيلة ، لذلك لم يرد الشاعر أن يمر بذلك الموقف الشعوري دون الإشارة إلى ما يصنعه الصبر على المحتسب من أجر وكرامة فكان استخدام هذه الكلمة هو الأنسب بالنسبة للشاعر كما أدى تكرار هذه الكلمة دوراً موسيقياً من خلال ترديدها بشكل متناسق

في الشطرين ، الأول ولثاني ، بالإضافة لما يشيعه صفير الصاد في حشو البيت من نغمة موسيقية ذات ترانيم محزنة .

ومن الأمثلة الأخرى على ذلك ، تكراره لكلمتي الصبح والليل في أحد قصائده الوصفية ، فيقول (709)

وليلٍ أدمنا فيه شرب مُدامةٍ إلى أن بدا للصبح — في الليل — تأشيرُ
وجاءت نجوم الصبح — تضرب في الدجى

فولت نجوم الليل ولليل مقهورُ

إن نظرة تأملية في أجواء هذه الأبيات تبين أن الشاعر أكثر فيها من استخدام كلمتي الليل ، والصبح ، اللتان طالما كانتا ثنائيات ضدية في قصائده ، إلا أنها هنا تمثل ما عاشه من أجواء نفسية فجاء الصبح طارداً لليل ، و مؤذنا بإقلاعه ، ففي البيت الأول ظهر الصبح ليزيل جزءاً من عتمة الليل ، إلا أنه في البيت الثاني استغرق مساحة أكبر من الأول في إزالة الليل ، وجاء البيت الذي يقول فيه : (710)

خلا أنه لو طال دامت مسرتي ولكن ليالي الوصل فيهن تقصيرُ

معناً انتهاء الليل وزواله ، ومن هنا نرى أن تكرار (الليل — والصبح) كان عوناً للمتلقي في فهم أحداث تجربة الشاعر والعيش في محيطها ، فتكرار كلمة الليل هنا كان الدليل في فتح مغاليق النص ، فهي التي تجعل المتلقي يعيش التجربة ، وينفعل للأثر الذي يلقيه انقضاء الليل ، وإشراق الصباح على حياة الشاعر ، وتشي بإحساسة بهذا الليل الذي استحال مهداً للحظات الوصال والسعادة على الرغم من عتمته ، أما ما شكله هذا التكرار من بعد إيقاعي يتمثل في تكرار الأصوات التي تتكون منها كلمة (الليل) فالكلمة ذاتها ذكرت في كافة أجزاء الأبيات مما منحها طابع الترابط والتماسك الذي يخلق — بدوره — موسيقاً سلسلة ومتسلسلة .

ويطالعنا في شعر ابن زيدون نوع آخر من تكرار الكلمة ، هو رد العجز على الصدر ، ويكون ذلك في تكرار الكلمة في صدر البيت وعجزه ، ومن الشواهد الدالة على ذلك — وهي كثيرة — قوله : (711)

لو تركنا بأن نعودك عدنا وقضينا الذي علينا وعدنا

إذ كرر ابن زيدون كلمة عدنا مرتين ، وقد آتى هذا التكرار أكله على البيت من ناحيتين الأولى : تتعلق بترابط البيت وتماسكه ، إذ أن ترددها على هذا النحو يستهوي فؤاد المتلقي ، لأنها تقوي البيت وتشد من أزره بما تضيفه من وقع موسيقى، أما ثاني هذا النواحي متعلق بالمعنى ، فكل كلمة من هاتين الكلمتين لها مراميها وإيحاءاتها ، فجاءت الأول بمعنى الزيارة ، والثانية بمعنى العودة بالتالي هذا يأخذنا إلى أن الكلمتين تشيران إلى تأثيرين مختلفين بما تحمله من اختلاف في المعنى .

ومن ذلك — أيضاً — قوله مهئنا المعتضد بالعيد ، ومشيدا بقوته ، ومنعة جانبه يقول في أحد أبياتها: (712)

لكالوك صاع الغدر لؤم سجيةً وكيل لهم صاع الجزاء المطفف
فقد كرر الشاعر لفظه (صاع) في صدر البيت وعجزه ، وقد جاءت متناسبة مكانياً في كلا الشطرين وذلك لخلق التوازن في البيت والا نسجام بين الصدر والعجز، كما ورد الصوت الصفيري المتمثل في الصاد ليضفي ترديداً موسيقياً اختزل فضاءات النص ليكون جسر اتصال بين الصدر والعجز .
— تكرار الحرف :

يمثل هذا النوع من التكرار بعداً أسلوبياً في شعر الشاعر ، لما يحدثه في النص من جمالية أسلوبية تتعلق ببناء النص العضوي ، ومنحه وحدة وتماسكاً، وأول ما يطالعنا في هذا الصدد قصيدة ابن زيدون النونية التي نجد فيها خير دال في هذا المجال . يقول في مطلعها : (713)

أضحى الثنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
فقد نظم ابن زيدون قصيدته هذه ليصور من خلالها شوقه وآلمه ويبين حاله التي تجرعت صنوف العذاب بسبب هجر ولادة ، نجتزء من هذه القصيدة مقطوعة ، يقول فيها :

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا	شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا
نكاد — حين تناجيكم ضمائرنا —	يقضي علينا الأسى لولا تأسينا
حالت لفقدكم أيامنا فغدت	سوداً وكانت بكم بيضاً ليالينا

إذ جانب العيش طلق من تألّفنا ومربع اللهو صاف من تصافين
وإذ هصرنا فنون الوصل دانية قطافها فجنينا منه ما شينا
فقد شكل تردد حرف النون — فينا — باعثاً لمعرفة المغزى من تلك النونات
المرسلة في هذه المقطوعة ، التي قد تكون مساوية لصرخاته التي أرسلها وهو
حزين ، بعيد عن الوطن والمحبوب .

والمتمأمل لهذا النص لا يرى إلا صورة البائس الحزين ، الذي نال من الآلام ما
غطى حياته ، فكل كلماته تجذب المتلقي إلى أجواء الحزن وطقوس البؤس ،
وكأن فقدان محبوبته آل شئ يناقض ما تصبو إليه نفسه فلم يعد قادراً إلا على
إرسال الأنات المتمثلة في حرف النون .

ويظهر — لنا — النص بعض محاولات الشاعر في الخروج من هذه الحالة من
الألم الذي ما بارحته هنيهة ، بارتداده إلى الماضي الذي يمثل حياة مختلفة عما
يعيشه، ففيه يكون الوصال وتبادل الحب ، بينما الآن كل الأحداث تحيل إلى
البؤس وقسوة الأيام .

ومن هذا يتبين لنا كيف أقام الشاعر نصه على تكرار حرف النون الذي كان
بمثابة المفتاح لعوالم النص الداخلية ، كما كان أداة لبث الموسيقى الحزينة في ثنايا
القصيدة .

وقد عبر ابن زيدون عن ضيقة واستبداد الألم به ، في قصيدة غلب عليها
طابع السكون ، وعدم القدرة على الرد بما يشي بضعف وانكسار نفسي حاد يقول:
(714)

أأسلب من وصالك ماكُسيت ؟ وأعزل — عن رضاك — وقد وليتُ
وكيف ؟ وفي سبيل هواك طوعاً لقيت من المكّاره — لقيت
فديتك !! ليس لي قلب فأسلو ولا نفسٌ فأنفُ إن جُفيت
فإن يكن الهوى داءً مميتاً لمن يهوي فإني مستميت
أسرُّ عليكُ عتياً ليس يبقَى وأضمرُ فـيكُ غيظاً لا يبيت

لعل ما يجلب انتباهنا في هذه الأبيات تكرار الشاعر لحرف السين ، وهنا يبرز
الشعور بالضعف والفقدان ، فالشاعر — هنا — يخاطب محبوبته ولادة ، ويظهر في

خطابه مستعطفاً ، فما من وسيلة غيرها لإنقاذه من جور الهجر ، وضنى الفراق الذي حل به فأراد الشاعر أن ينقل شعوره وخلجات ذاته إلى ذهن التلقي من خلال تكراره لحرف السين الذي دلّ على سأمه وسوء حالته بكل هدوء وسلاسة ليحيلنا إلى صورة تمض بالأسى الموجه الذي لا فكاك منه سوى وصل المحبوب . وبهذا نرى أن الشاعر قدم نصه قائماً على تكرار حرف السين الذي كان بمثابة إضاءة جلية في فضاء النص حتى غدا هذا التكرار أداة لبث الموسيقى الهادئة في أجواء قصيدته .

ويقول مخاطباً صديقه أبا حفص بن برد الأصغر : (715)

ما على ظنيّ باس يجرح الدهرُ وياسو
ربما أشرف بالمرء على الآمال ياس

نستشف من هذه الأبيات مدى الظلم الذي يعانية الشاعر ، إذ يظهر ابن زيدون آلامه وأوجاعه بشكل واضح ، ويتجلى هذا من خلال ألفاظه التي استخدمها (يجرح ، ياسو ، يأس) فكلها ألفاظ تشي بروح الحزن والانكسار الذي طال جراء سجنه .

وبقى الشاعر مستمراً في الكشف عن مدى الألم والضر الذي ألمّ به ، وهو ضر مستمر طويل لا ينقطع ، لذا وصل الهمزة في المواضع التي يجب أن تكون فيها مقطوعة ، لأنها بهذا الشكل — مقطوعة — تقطع سيل أحزانه وآلامه التي حلت به . إلا انه في أوج ضعفه وانكساره لكنه لا يتخلى عن كبريائه وإحساسه بالتميز فيرى نفسه غيثاً لا بد أن ينهمر ويرى نفسه أسداً يتوعد ويتهدد فيقول :

إن قسا الدهر فللما ء من الصخر انبجاس
ولئن أمسيت محبو سا فللغيت احتباس
يلبد الورد السبّنتي وله بعد افتراس

ولا يراودنا الشك في هذه القصيدة أن استخدام حرف السين تاليا الحرف اللين (الألف) قد حقق إيقاعاً موسيقياً رائعاً ، عمل على ترابط أجزاء القصيدة ووثق تماسكها .

التناسب :

لا يفوت القارئ بعد أنعام النظر في شعر ابن زيدون ، أن يشهد التناسب الحاصل بين ألفاظه ومعانيه ، تناسباً خلقتة شاعرية مرهفة وإحساساً قوياً بوقع الألفاظ حين تتواشج مع معانيها حيث يؤدي التناسب دوراً إيقاعياً بالغ الأهمية في النص المبدع ، كما يعمل على إفشاء نغمات الإيقاع بقالب تناسبي مميز كما يساعد على تمثيل حاله الشاعر والاندماج معها في تجربتها .

ومن المعروف — لدينا — أن القصيدة التي ينتجها الشاعر ، ما هي إلا ترجمة لما يجول في خاطره ووجدانه من مشاعر وأحاسيس ترجمة أساسها البناء المتين والتآلف بين أجزاء القصيدة، و ستقوم دراستنا في هذا الجانب على تناسب اللفظ مع المعنى، ودراسة أثر هذا الترابط في خلق الموسيقى داخل النص الشعري .

لقد بات من المعروف — لدينا — أن القصيدة لدى ابن زيدون ما هي إلا ترجمة شعورية لخلجات نفسه الداخلية ، بل وتشى بمنازعها ومراميها مما دفعه إلى الاهتمام بالجانب الذي يتحد فيه اللفظ مع المعنى ليؤكد على فكرته ويعمقها ، ولينح قصيدته إيقاعاً موسيقياً يزيد من تماسكها وتواشجها ، ومن الأمثلة على ذلك قوله : (716)

وغصنٍ ترشّف ماء الشَّبَاب	ثراه الهوى ، وجناه الأمل
تهادى لطيفة طيّ الوشاح	وترنو ضعيفة كـرّ المقل
وتبرز خلف حجاب العفاف	وتسفرُ تحت نقاب الخجل
بدت في لداتٍ — كزهر النجوم —	حسان التحلي ملاح العطل
مشين يباهين روض الرُّبَا	بيانع روض الصَّبَا المقتبل
فمن قضبٍ تتثنى بريـح	ومن قضبٍ تتثنى بدل
ومن زهرات تتدى بمسكٍ	ومن زهرات تتدى بطل

فمن الواضح أن هذه الأبيات بنيت على معنى واحد تراءى لنا من خلال انسجام الكلمات في معناها داخل الأبيات ، والمتمعن فيها يجدها تغلغلت في كل بيت ، فجاءت المعاني — وفق هذا — بشكل بنائي كل معنى يستمد قوته من المعنى الذي يليه في البيت التالي، وقد تبدى هذا من بداية القصيدة، فقد استخدم في البيت

الأول كلمة غصن وأردفها بما تحتاج إليه من وسائل تساعد على النمو والعيش فجاء بالفاظ مثل (ماء ، ثراه ، جناه) وفي البيت الثاني نجد كلماته تتقابل في الصدر والعجز محققة نغمة إيقاعية جميلة نابغة من الأصوات المتقابلة.

وكان لتقسيم الشاعر بعض الأبيات في الشطر الأول والثاني إلى كلمات متفقه في كل جوانبها . مثل (قضب تتثنى بربح ، قضب تتثنى بدل) ، (زهرات تتدى بمسك زهرات تتدى بطل) ، دور كبير في خلق إيقاع يغلب عليه طابع النشاط النابع من حالة الشاعر الداخلية التي تفرح وتبتهج بإقبال المحبوبة الذي انعكس على ذاته بنتيجة إيجابية، وهي الإقبال على الحياة .

وفي قصيدة أخرى نظمها عندما لجأ إلى مدينة بطليوس ، بعيدا عن الوطن والأحباب ، يقول : (717)

يا دمع صب ما شئت أن تصوبا
ويا فؤادي آن أن تذوبا
إذ الرزايا أصبحت ضروبا
لم أر لي - في أهلها - ضريبا
قد ملا الشوق الحشا ندوبا
في الغرب إذ رُحْتُ به غريبا
عليل دهر سامني تعذيبا
أدنى الضنى إذ أبعد الطبيبا

يستهل الشاعر قصيدته بنداء الدمع ومخاطبته فهو غريب ناءٍ عن وطنه ومحبوبته يريد أنيسا يخفف عنه وحدته المريرة ، فيدفعه هذا الشعور إلى أن يطلب من دمه الأنهمار ليوضح حالة الحزن التي حلت به .

بعد نأيه عن أمانيه، ويحدث فؤاده طالبا منه التلاشي من شدة ما ألمَّ به من محن قاسية لا تطاق ، ثم يتمنى هبوب النسيم من جهة محبوبته ليطفئ لظى قلبه من جراء البعد ...، فالقصيدة تسير وفق إيقاع واحد ؛ في العاطفة ، والانفعال، والتعبير ويسيطر عليها الحزن ، لأن الشاعر حزين ؛ بسبب الهجر ، والبعد، والكآبة .

وقد عبر الشاعر عن حزنه الدفين وانفعاله العميق ، من خلال استخدام الألفاظ الموحية بالحزن والمبالغة فيه ، فلا شئ يبعث السرور ، فالبعد قطع كل اسبابه، فأورد لهذه المعاني الألفاظ المتناسبة معها ، مثل (تصوبا، تذوبا ، الضنى ، حر موسى ، سامني ، عليل ، تعذيبا ، أبعد) ومنها ما ورد في صيغة الجمع – أحيانا- ليدل على تكاثر مصائب الدهر عليه ، مثل (الرزايا ، ضروبا، ندوبا الذنوبا ..)، كما لجأ في تعبيره عما يحيق به من أذى نفس بسبب الفراق إلى تكرار بعض الأحرف في الكلمة الواحدة ليزيد في أحرفها ، ويستعين بها على تفرغ انفعالاته ، مثل (الغريبيا ، المشوبا) في قوله : (718)

يبرّد حرّ الكبد المشبوبا

كم بات يدري ليله الغريبيا

مما تقدم نستنتج أن هذه الأبيات تقوم على مستوى إيقاعي واحد اشترك في تكوينه تداعي الكلمات التي قامت على المعنى، وسيرها في نمط صوتي متقارب واستخدام الجنس الذي يعطي إيقاعاً صوتياً ومعنوياً يعمل على تحريك الحزن المترسخ في قلب الشاعر كما في قوله (ضروبا ، ضريبيا – الغرب ، غريبيا ..) هذه بعض الظواهر التي أردت إيضاحها في شعر ابن زيدون مجتزئاً بعض النماذج لأستشهد بها ، لأننا لو أردنا تتبعها في ديوان الشاعر قد يصل الأمر بنا إلى نسخ نصف ديوان الشاعر .

قائمة الهوامش

- (1) سورة الأنعام ، آية 101
- (2) محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص17.
- (3) نفسه، ص:18.
- (4) محمود العالم، قضايا الابداع، مجلة فصول، ج2، المجلد العاشر، العددان 1992، 3، 4، ص: 12
- (5) لسان العرب : مادة : بدع .
- (6) سورة الأنعام، آية :101
- (7) المعجم الوسيط : مادة بدع .
- (8) حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني، منشورات دار الأدب، بيروت، ط1، 1983، ص:47.
- (9) محمود العالم،، قضايا الإبداع، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد 1+1991، 2، ص:82 .
- (10) حسين جمعة، قضايا الإبداع، ص:48.
- (11) نبيل سليمان، في الإبداع والنقد، دار الحوار، سوريا، ط1، 1989، ص:13.
- (12) نفسه، ص:13.
- (13) يحيى خاطر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة، ط1، مؤسسة الإخلاص للنشر، ص:29.
- (14) محمود العالم، قضية الإبداع.مجلة فصول-، العددان 3+4، ص:13.
- (15) يحيى خاطر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة، ص:28.
- (16) جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتصور، دار الجيل-بيروت، ط1، 1991، ص:104.

- (17) جهاد المجالي، الإلهام والإبداع الشعري، مجلة دراسات، مجلد 18، عدد 1 ، 1999، ص: 83+84.
- (18) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط3، ص: 190.
- (19) نفسه، ص: 191.
- (20) مصطفى سويف، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص: 24.
- (21) نفسه، ص: 191+192.
- (22) يوسف مخائيل أسعد، سيكولوجية النمطية والإبداعية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1993، ص: 217.
- (23) محمود العالم، قضايا الإبداع وآفاقها المعرفية، مجلة فصول، ج 2، المجلد العاشر، العددان 3+4، 1992، ص: 13.
- (24) جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ص: 50.
- (25) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص: 297.
- (26) احمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1973 ، ص: 213.
- (27) أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ج1، ط، دار طلاس للدراسات والنشر، 1986، ص 450 . .
- (28) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى 1948، ص: 17.
- (29) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين، ج1، دار الجيل، بيروت، ص: 119.

- (30) جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 358.
- (31) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 16.
- (32) وليد مشوح، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار معد للنشر، دمشق، ط، ص: 163.
- (33) محمد سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص: 51.
- (34) احمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص: 83.
- (35) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص: 343.
- (36) ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، ط2، منشورات دار الأفاق الجديدة، 1980، ص 117.
- (37) احمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص: 127.
- (38) محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ص: 384+385.
- (39) علي عبد العظيم، ابن زيدون عصره وحياته وأدبه، مكتبة الأنجلو المصرية، 1995، ص: 93.
- (40) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص: 336.
- (41) علي عبد العظيم، ابن زيدون، ص: 108.
- (42) عبد اللطيف شراره، ابن زيدون دراسة ومختارات، الشركة العالمية للكتاب، ط 1988، 1، ص: 56.
- (43) علي عبد العظيم، ابن زيدون، ص: 108.

- (44) ابن بسام، الذخيرة، ص: 338.
- (45) الديوان، مقدمة المحقق، ص: 25.
- (46) ابن بسام، الذخيرة، ص: 25.
- (47) ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: حامد عبد المجيد، احمد بدوي، د. طه حسين، مطبعة دار الكتب المصرية، 1997، ص: 167.
- (48) فؤاد أفرام البستاني، ابن زيدون الروائع، دار المشرق، بيروت، ط5، 1982، ص: 11.
- (49) أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ت: إحسان عباس، م4، دار صادر، بيروت، ص: 206.
- (50) شوقي ضيف، ابن زيدون، دار المعارف، مصر، ط 11، ص: 20.
- (51) الديوان، ص: 167.
- (52) هذه الأبيات قالها ابن زيدون عند أول لقاء له، على لسان عتبة وصيفة ولادة، الديوان، ص: 120.
- (53) الديوان، ص: 127.
- (54) نفسه، ص: 120+121.
- (55) نفسه، ص: 167.
- (56) نفسه، ص: 127.
- (57) شوقي ضيف، ابن زيدون، ص: 21.
- (58) ساري علي الصمادي، ظاهرة الحزن في الشعر الأندلسي في القرن الخامس للهجرة، 1411هـ - 1991 م، ص: 120.
- (59) الديوان، ص: 186.
- (60) الديوان، ص: 168.
- (61) نفسه، ص: 172.
- (62) نفسه، ص: 180.

- (63) ساري الصمادي، ظاهرة الحزن، ص:122.
- (64) ساري الصمادي، ظاهرة الحزن، ص : 124 .
- (65) الديوان، ص:178.
- (66) نفسه، ص:179.
- (67) علي عبد العظيم، ابن زيدون عصره وحياته وأدبه، مكتبة الأنجلو المصرية، 1955، ص:17.
- (68) الديوان، ص:141.
- (69) نفسه، ص : 143 .
- (70) الديوان، ص:139.
- (71) فهد عكام، الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً، دار الينايع للطباعة والنشر، دمشق، 1995، ص:81.
- (72) الديوان، ص:81.
- (73) نفسه، ص : 83 .
- (74) نفسه، ص : 140 .
- (75) مهند عصام، س : 85 .
- (76) الديوان، ص:165.
- (77) الديوان، ص : 141 .
- (78) هو جهور بن محمد بن جهور بن عبدالله، ابو الحزم، صاحب قرطبة (جمهرة أنساب العرب)
- (79) قيس النوري، الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد 1، 1979، ص:17.
- (80) الديوان، ص:133.
- (81) رشا عبد الله الخطيب، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1990، ص:100.

- (82) الديوان، ص:132.
- (83) الفتح ابن خاقان، قلائد العقيان، ومحاسن الأعيان، ت حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، 1989، ص : 227.
- (84) هو محمد بن إبراهيم بن عبدوس بن بشير القرشي بالولاء، عجمي الأصل (عن البيان المغرب، ج1، ص116).
- (85) نافع عبد الله، الهجاء في الشعر الأندلسي، ط1، 1984، ص:17.
- (86) الديوان، ص:582.
- (87) ساري علي، ظاهرة الحزن في الشعر الأندلسي، ص:50.
- (88) نوري حمودي محمود القيسي، تقديم جديد لظاهرة الهجاء في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة كلية الآداب- جامعة بغداد، العدد الثلاثون، 1980، ص:28.
- (89) الديوان، ص:196.
- (90) نفسه، ص: 591
- (91) الديوان، ص:253.
- (92) نفسه، ص:253.
- (93) نفسه، ص : 257، 258 .
- (94) الديوان، ص:261.
- (95) ساري علي، ظاهرة الحزن في الشعر الأندلسي، ص:252.
- (96) الديوان، ص : 273، 274
- (97) حنان أمين، الاغتراب في الشعر الأندلسي دراسة في الظاهرة والبنية، سوريا، جامعة دمشق، ص:38.
- (98) أحمد بن محمد بن أحمد أبو حفص بن برد، شاعر أندلسي .
- (99) الديوان، ص:275.
- (100) نفسه، ص : 276 .

- (101) الديوان، ص : 158 .
- (102) نافع عبد الله، الهجاء في الشعر الأندلسي، ص: 65.
- (103) الديوان، ص: 590.
- (104) نفسه، ص: 260.
- (105) الديوان، ص: 329.
- (106) نفسه، ص: 326.
- (107) نفسه، ص: 328.
- (108) محمد عبد الرحمن البشر، دوافع النوازع، جريدة الجزيرة، ط 1، العدد 1027، 1421هـ.
- (109) الديوان، ص : 215 ..
- (110) الديوان، ص: 342.
- (111) نفسه، ص : 342 .
- (112) الديوان، ص: 487.
- (113) نفسه، ص: 433.
- (114) نفسه، ص: 433.
- (115) عبد اللطيف شرارة، ابن زيدون، ص: 49.
- (116) ابن بسام، الذخيرة، ص: 338.
- (117) خالد الصوفي، الجانب السياسي في حياة ابن زيدون، الكتاب عدد خاص بالذكرى الألفية لابن زيدون، الرباط، 1975، العددان 11+12، دار الحرية، بغداد، ص: 316.
- (118) نفسه، ص: 318.
- (119) الفتح بن خاقان، قلائد العقيان، ص: 209.
- (120) ابن دحية، المطرب، ص: 167.
- (121) الديوان، ص: 547، 548 ..

- (122) نفسه، ص:393.
- (123) ابن بسام، الذخيرة، ص:430.
- (124) خالد الصوفي، الجانب السياسي في حياة ابن زيدون، الكتاب ص:319.
- (125) الديوان، ص:254، 253، 255.
- (126) نفسه، ص:324.
- (127) الديوان، ص:249.
- (128) خالد الصوفي، الجانب السياسي في حياة ابن زيدون، ص: 324.
- (129) ابن بسام، الذخيرة، ق1، م1، ص:338.
- (130) الديوان، ص:341.
- (131) نفسه، ص:346.
- (132) نفسه، ص:294.
- (133) محمد بن عبدالله بن محمد بن سلمة التجيبي، المعروف بابن الأقطس،
صاحب مدينة بطليوس بالشعر الشمالي من الأندلس
- (134) خالد الصوفي، الجانب السياسي في حياة ابن زيدون، ص:326.
- (135) الديوان، ص:296، 297.
- (136) نفسه، ص:420.
- (137) خالد الصوفي، الجانب السياسي في حياة ابن زيدون، ص:327.
- (138) الديوان، ص : 447، 448، 454 .
- (139) خالد الصوفي، 328 .
- (140) الديوان، ص:433.
- (141) نفسه، ص : 562.
- (142) محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول،
مجلد 7، عدد 1+2، 1987 ص 89،.
- (143) كمال أحمد محمد، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص: 66.

- (144) كمال أحمد، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص : 68.
- (145) بييرجيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، طبعه 1992، دمشق،
طلامس للدراسات والترجمة، ص: 64.
- (146) الديوان، ص : 329 .
- (147) نفسه، ص : 154.
- (148) نفسه، ص 141-149.
- (149) نفسه، ص : 274.
- (150) نفسه، ص 143.
- (151) نفسه، ص : 183.
- (152) نفسه، ص : 160.
- (153) نفسه، ص : 324.
- (154) نفسه، ص : 141
- (155) الديوان، ص : 282.
- (156) نفسه، ص : 179.
- (157) نفسه، ص : 254.
- (158) نفسه، ص : 190.
- (159) نفسه، ص : 172.
- (160) نفسه، ص : 186.
- (161) نفسه، ص : 249.
- (162) نفسه، ص : 245.
- (163) نفسه، ص : 262.
- (164) نفسه، ص : 264.
- (165) نفسه، ص : 294.
- (166) نفسه، ص : 435.

- (167) ببيرجيرو، علم الدلالة، ص : 66.
- (168) الديوان، ص : 243.
- (169) نفسه، ص : 413.
- (170) نفسه، ص : 152.
- (171) نفسه، ص : 343.
- (172) نفسه، ص : 203.
- (173) نفسه، ص : 336.
- (174) نفسه، ص : 152.
- (175) نفسه، ص : 199.
- (176) نفسه، ص : 205 ومعناه صداع الخمر .
- (177) نفسه، ص : 219.
- (178) نفسه، ص : 284.
- (179) نفسه، ص : 436.
- (180) الديوان، ص : 159.
- (181) نفسه، ص : 152.
- (182) نفسه، ص : 158..
- (183) نفسه، ص : 152.
- (184) نفسه، ص : 159.
- (185) نفسه، ص، 159..
- (186) نفسه، ص : 158.
- (187) نفسه، ص : 352، اسم حصن بدومة الجندل
- (188) نفسه، ص : 352 اسم حصن بتيماء.
- (189) نفسه، ص : 456 قصر بضاحية العذيب بالكوفة.
- (190) نفسه، ص : 139 قصر بناه عبد الرحمن الناصر.

- (191) نفسه، ص : 456، قصر النعمان الأكبر في الحيرة.
- (192) نفسه، ص، 407 وادٍ بالحجاز .
- (193) نفسه، ص : 410..
- (194) نفسه، ص : 314
- (195) نفسه، ص : 439.
- (196) نفسه، ص : 300.
- (197) نفسه، ص : 474.
- (198) نفسه :ص : 506.
- (199) نفسه، ص : 464.
- (200) نفسه، ص : 496.
- (201) نفسه، ص 510 .
- (202) الديوان، ص : 275.
- (203) نفسه، ص : 264.
- (204) نفسه، ص : 239.
- (205) نفسه، ص : 278.
- (206) نفسه، ص : 238.
- (207) نفسه، ص : 368.
- (208) نفسه، ص : 454.
- (209) نفسه، ص : 275.
- (210) نفسه، ص : 455.
- (211) نفسه، ص : 281.
- (212) محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى) . دار الفلاح للنشر، الأردن، طبعة 2001، ص:64.
- (213) الديوان، ص 261

- (214) الديوان، ص : 275.
- (215) نفسه، ص : 154.
- (216) فهد عكام، الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً، ص : 78.
- (217) محمد مفتاح، وجهة نظر في غزل ابن زيدون، الكتاب، الرباط، ص : 333.
- (218) الديوان، ص : 165.
- (219) نفسه، ص : 123.
- (220) الديوان، ص : 139.
- (221) نفسه، ص : 121.
- (222) نفسه، ص : 429.
- (223) نفسه، ص : 390.
- (224) الديوان، ص : 139.
- (225) نفسه، ص : 150.
- (226) نفسه، ص : 184.
- (227) نفسه، ص، 261.
- (228) نفسه، ص : 162.
- (229) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، موسوعة 3 أجزاء، راجعه ونقّحه أسعد النادري، المكتبة العصرية، بيروت، ط30، 1995، ج3، ص : 158.
- (230) الديوان، ص : 172 .
- (231) الحبيب العوادي، تجربة ابن زيدون العاطفية، مجلة دراسات دار أبو نواس للتصميم والنشر، عدد25، تونس، 2001، ص : 55.
- (232) محمد الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، السلسلة السادسة، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص : 278.

- (233) سامح الرواشده، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، جامعة اليرموك، 1988 ص : 139.
- (234) الديوان، ص : 142.
- (235) نفسه، ص : 162.
- (236) المقصود باللحظة الراهنة تبعاً لزمن القصيدة بعيدة عن الزمن الخارجي.
- (237) الديوان، ص : 152 + 153 .
- (238) نفسه، ص : 153.
- (239) سامح الرواشده، عبد الوهاب البياتي والتراث، ص : 141.
- (240) خير الدين محمد عبد المجيد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، الجامعة الأردنية، مخطوط رسالة ماجستير، 1996، ص : 244.
- (241) الديوان، ص : 171.
- (242) نفسه، ص : 202.
- (243) نفسه، ص : 272.
- (244) نهيل فتحي أحمد، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، جامعة النجاح الوطنية، رسالة ماجستير، 1999 - 2000 م، ص : 49 .
- (245) فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1998، ص : 194 .
- (246) الديوان، ص : 132.
- (247) جمال عبد الرحيم محمد، اللغة في شعر عبد الرحيم محمود، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 1996، ص، 87 .
- (248) عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية، دار الجليل، بيروت 1990، ص: 20 .
- (249) الديوان، ص : 133.

- (250) نفسه، ص : 144.
- (251) بد السلام هارون، الأساليب الانشائية، ص : 19.
- (252) الديوان، ص : 180 .
- (253) نفسه، ص : 185 .
- (254) نفسه، ص : 188 .
- (255) نفسه، ص : 185.
- (256) نفسه، ص : 149.
- (257) زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية الاستفهامية والمؤكد في شعر المتنبّي، مؤسسة شباب الجامعة، 1986، الإسكندرية، ص : 15.
- (258) الديوان، ص : 158.
- (259) نفسه، ص : 191.
- (260) نفسه، ص : 142.
- (261) نفسه، ص : 205.
- (262) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيانات والبدائع، الطبعة 12 دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ص : 88.
- (263) الديوان، ص : 232.
- (264) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص : 92.
- (265) مصطفى الغلاييني / جامع الدروس العربية، ص : 142.
- (266) الديوان، ص : 203.
- (267) نفسه، ص : 535.
- (268) الديوان، ص : 542.
- (269) نفسه، ص : 334.
- (270) الديوان، ص : 424.
- (271) نفسه، ص : 435.

(272) انظر زين الخويسكي، الجملة الفعلية الاستفهامية والمؤكدّة ...، ص : 50 .

(273) الديوان، ص : 490.

(274) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص : 105.

(275) الديوان، ص : 124.

(276) نفسه، ص : 145.

(277) الديوان، ص : 126.

(278) نفسه، ص : 167.

(279) نفسه، ص : 169.

(280) الديوان، ص : 170.

(281) الديوان، ص : 210.

(282) نهيل فتحي، دراسة أسلوبية ...، ص : 56.

(283) محمد الصفراني، شعر غازي القصيبي " دراسة فنية " ط 1، مؤسسة الإمامة، 2002، ص: 357.

(284) الديوان، ص : 229.

(285) نفسه، ص : 266.

(286) نفسه، ص : 288.

(287) نفسه، ص : 222.

(288) الديوان، ص : 232.

(289) نفسه، ص : 237.

(290) نفسه، ص : 225.

(291) الديوان، ص : 333.

(292) نفسه، ص : 339.

(293) الديوان، ص : 126.

- (294) نفسه، ص : 131
- (295) نفسه، ص : 143.
- (296) نفسه، ص : 164
- (297) الديوان، ص : 166
- (298) نفسه، ص : 170
- (299) نفسه، ص : 335.
- (300) نفسه، ص : 342
- (301) الديوان، ص : 357.
- (302) أنظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص : 82
- (303) الديوان، ص : 124.
- (304) نفسه، ص : 143.
- (305) الديوان، ص : 186.
- (306) نفسه، ص : 164.
- (307) نفسه، ص : 235.
- (308) نفسه، ص : 385.
- (309) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص : 53.
- (310) الديوان، ص : 123.
- (311) نفسه، ص : 125
- (312) نفسه، ص : 164.
- (313) نفسه، ص : 142.
- (314) الديوان، ص : 179.
- (315) نفسه، ص : 128.
- (316) نفسه، ص : 166.
- (317) نفسه، ص : 184.

- (318) نفسه، ص : 188.
- (319) نفسه، ص : 194.
- (320) الإمام بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي، البرهان في علوم القرآن،
ت، محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، دار الجيل - بيروت، 1988، ص :
102.
- (321) نفسه، ص : 102.
- (322) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب
العلمية - بيروت، الطبعة 1، 1988، ص : 112.
- (323) الديوان، ص : 125.
- (324) الديوان : ص : 128.
- (325) نفسه، ص : 410.
- (326) نفسه، ص : 220.
- (327) نفسه، ص : 177.
- (328) نفسه، ص : 588.
- (329) نفسه، ص : 237.
- (330) الديوان، ص 205.
- (331) نفسه، ص : 503.
- (332) نفسه، ص : 130.
- (333) نفسه، ص : 578.
- (334) نفسه، ص : 416. الديوان، ص : 130.
- (335) نفسه، ص : 373.
- (336) بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص : 105.
- (337) الديوان، ص : 151.
- (338) نفسه، ص : 180.

- (339) الديوان، ص، 198.
- (340) نفسه، ص 294 .
- (341) نفسه، ص : 523
- (342) الديوان، ص : 552.
- (343) نفسه، ص : 558.
- (344) محمد الصفرائي، شعر غازي القصيبي، ص : 165.
- (345) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1948، ص: 131 + 132 .
- (346) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص : 282 + 283 ..
- (347) محمد الصفرائي، شعر غازي القصيبي، ص : 167.
- (348) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص : 358.
- (349) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص : 443.
- (350) الديوان، ص : 195.
- (351) نفسه، ص : 330.
- (352) الديوان، ص : 146.
- (353) نفسه، ص : 176.
- (354) نفسه، ص : 396.
- (355) نفسه، ص : 524.
- (356) معاوية بن أبي سفيان، صحابي،، والده أبو سفيان سيد من سادة قريش أيام الجاهلية، أسلم يوم فتح مكة .
- (357) الديوان، ص : 223.
- (358) الديوان، ص : 139.
- (359) نفسه، ص : 127 .

- (360) الديوان، ص : 144.
- (361) نفسه، ص : 351.
- (362) نفسه، ص : 290.
- (363) نفسه، ص : 155، 382.
- (364) نفسه، ص : 160.
- (365) نفسه، انظر، ص : 272، 285.
- (366) نفسه، ص : 426.
- (367) الديوان، ص : 332.
- (368) نفسه، ص : 411.
- (369) نفسه : ص : 412.
- (370) نفسه، ص : 155.
- (371) نفسه، ص : 521، 258.
- (372) نفسه، ص : 291.
- (373) الديوان، ص : 300.
- (374) نفسه، ص : 279.
- (375) نفسه، ص : 286 - 449 .
- (376) نفسه، ص : 462.
- (377) نفسه، ص : 344.
- (378) نفسه، ص : 442 .
- (379) نفسه، ص : 416.
- (380) نفسه، ص : 395.
- (381) الديوان، ص : 409.
- (382) نفسه، ص : 378 / 502 / 477 / 472 / 353 / 370 / 347 .
- (383) نفسه، ص : 282 .

- (384) نفسه، ص : 287/267.
- (385) الديوان، ص : 415/507 .
- (386) نفسه، ص : 276.
- (387) نفسه، ص : 351.
- (388) نفسه، ص : 286/131.
- (389) نفسه، ص : 485/338/186/171/166/129.
- (390) نفسه، ص : 156، 276.
- (391) نفسه، ص : 382/319.
- (392) نفسه، ص : 156.
- (393) الديوان، ص : 239/162.
- (394) نفسه، ص : 372/325/473/335/336/275.
- (395) نفسه، ص : 171/382.
- (396) نفسه، ص : 313/382/291.
- (397) نفسه، ص : 582.
- (398) الديوان، ص : 250.
- (399) نفسه، ص : 283.
- (400) نفسه، ص :
- (401) 460/445/437/422/315/261/276/519/498/491/464/302
- 531/426/318/411/415/491/392/495
- (402) نفسه، ص : 318.
- (403) نفسه، ص : 547.
- (404) نفسه، ص : 527.
- (405) الديوان، ص : 485.
- (406) الديوان، ص : 373/248.

- (407) نفسه، ص : >495
- (408) نفسه، ص : /137/126
- (409) نفسه، ص : /147/169/166/150/149/145
- (410) نفسه، ص : /328/326
- (411) الديوان، ص : 541 .
- (412) نفسه، ص : 346.
- (413) نفسه، ص : 321.
- (414) نفسه، ص : 333/315.
- (415) نفسه، ص : 134.
- (416) نفسه، ص : 314.
- (417) الديوان، ص : 329.
- (418) نفسه، ص : /148/133/130
- (419) نفسه، ص : 240.
- (420) نفسه، ص : 241 .
- (421) نفسه، ص : 326.
- (422) نفسه، ص : 243.
- (423) الديوان، ص : 359.
- (424) نفسه، ص : 340.
- (425) أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ت،
مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1981، ط2،
1984، ص : 261.
- (426) الديوان ، ص : 262.
- (427) نفسه، ص : 202.
- (428) الديوان، ص : 490.

- (429) نفسه، ص : 372.
- (430) نفسه، ص : 129.
- (431) الديوان، ص : 150.
- (432) نفسه، ص : 340.
- (433) نفسه، ص : 381.
- (*) الفصد : قطع عرق في أعلى الصدغ، يستعمل علاجاً لحدة الصداع .
- (434) الديوان، ص : 500.
- (435) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص : 53.
- (436) عبد الحميد عبدالله الهرّاق، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن (هـ) الظواهر، والقضايا، والأبنية، ج2، ط2، 1999 . دار الكاتب، طرابلس، ص : 371.
- (437) عبد القادر الربّاعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص : 16.
- (438) الديوان، ص : 149.
- (439) نفسه، ص : 465.
- (440) نفسه، ص : 217.
- (441) الديوان، ص : 330.
- (442) عبد القادر الربّاعي، الصورة الفنية، ص : 169.
- (443) الديوان، ص : 289/288.
- (444) نفسه، ص : 461.
- (445) نفسه، ص : 241.
- (446) نفسه، ص : 302.
- (447) نفسه، ص : 366.
- (448) نفسه، ص : 449.

- (449) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف، ومالك ميري، وسلمان حسن، مؤسسة الخليج، الكويت، ص : 40.
- (450) نفسه، ص : 194.
- (451) الديوان، ص : 172.
- (452) نفسه، ص : 143.
- (453) نفسه، ص : 346.
- (454) نفسه، ص : 212.
- (455) نفسه، انظر، ص : 389/378/258/131/127.
- (456) الديوان، ص : 193.
- (457) نفسه، ص : 264.
- (458) الديوان، ص : 180.
- (459) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص : 70.
- (460) الديوان، ص : 207.
- (461) الديوان، ص : 206.
- (462) يونس شنوان، ص : 34.
- (463) الديوان، ص : 243.
- (464) نفسه، ص : 366.
- (465) نفسه، ص : 191.
- (466) الديوان، ص : 179.
- (467) نفسه، ص : 130.
- (468) نفسه، ص : 369، استخدم في هذا البيت دالتين للون (يَلْمَع)، و (خضاب) .
- (469) النجيع : الدّم الضارب إلى السواد .
- (470) الديوان، ص : 324، أنظر ص : 394 + 395.

- (471) نفسه، ص : 344.
- (472) نفسه، ص : 484.
- (473) نفسه، ص : 134.
- (474) الديوان، ص : 133.
- (475) نفسه، ص : 202.
- (476) نفسه، ص : 206.
- (477) نفسه، ص : 321.
- (478) نفسه، ص : 315.
- (479) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، ص : 39.
- (480) الديوان، ص : 121.
- (481) نفسه، ص : 144.
- (482) نفسه، ص : 150.
- (483) الديوان، ص : 357.
- (484) نفسه، ص : 358.
- (485) نفسه، ص : 124.
- (486) نفسه، ص : 150.
- (487) نفسه، ص : 145.
- (488) نفسه، ص : 127.
- (489) نفسه، ص : 125.
- (490) الديوان، ص : 365.
- (491) نفسه، ص : 261 - 262.
- (492) نفسه، ص : 137.
- (493) الدّجن : الغيم .
- (494) الديوان، ص : 254.

- (495) الديوان، ص : 253.
- (496) نفسه، ص : 326.
- (497) العذار : منبت شعر اللحية .
- (498) الديوان، ص : 401.
- (499) نفسه، ص : 550.
- (500) الديوان، ص : 143.
- (501) نفسه، ص : 406.
- (502) نفسه، ص : 130.
- (503) انظر ص : 463+215+175 من الديوان
- (504) الديوان، ص : 182.
- (505) نفسه، ص : 231.
- (506) الديوان، ص : 212.
- (507) نفسه، ص : 130.
- (508) نفسه، ص : 144.
- (509) نفسه، ص : 192.
- (510) نفسه، ص : 132.
- (511) الديوان، ص : 172 .
- (512) نفسه، ص : 295.
- (513) نفسه، ص : 463.
- (514) نفسه، ص : 475.
- (515) نفسه، ص : 324.
- (516) الديوان، ص : 143.
- (517) نفسه، ص : 277.
- (518) نفسه، ص : 430.

- (519) نفسه، ص : 231.
- (520) الديوان، ص : 338 + 339.
- (521) نفسه، ص : 388.
- (522) نفسه، ص : 243.
- (523) نفسه، ص : 451.
- (524) نفسه، ص : 500.
- (525) الديوان، ص : 341.
- (526) نفسه، ص : 233.
- (527) يونس شنوان، اللون، ص : 87.
- (528) الديوان، ص : 432.
- (529) نفسه، ص : 441.
- (530) نفسه، ص : 407.
- (531) الديوان، ص : 558 .
- (532) الحَزْن : ما غُلِظَ من الأرض .
- (533) الديوان، ص : 162.
- (534) نفسه، ص : 129.
- (535) نفسه، ص : 217.
- (536) نفسه، ص : 544.
- (537) الديوان، ص : 288.
- (538) نفسه، ص : 152.
- (539) نفسه، ص : 144.
- (540) نفسه، ص : 192.
- (541) الديوان، ص : 231.
- (542) نفسه، ص : 442.

- (543) نفسه، ص : 139.
- (544) نفسه، ص 334.
- (545) الديوان، ص : 181.
- (546) نفسه، ص : 203.
- (547) الجمام : المياه المجتمعة .
- (548) الجميم : الغزير، أو النبات الكثير
- (549) الديوان، ص : 226.
- (550) نفسه، ص : 129.
- (551) نفسه، ص : 321.
- (552) نفسه، ص : 201.
- (553) الديوان، ص : 143.
- (554) نفسه، ص : 300.
- (555) نفسه، ص : 319.
- (556) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، ص : 113 .
- (557) الديوان، ص : 436.
- (558) نفسه، ص : 508.
- (559) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص : 420.
- (560) الديوان، ص : 303 .
- (561) نفسه، ص : 213 .
- (562) إبراهيم خليل، النص الأدبي تحليليه وبنائه مدخل إجرائي، دار الكرمل، عمان، 1995، ص : 16.
- (563) ابن الأثير، ضياء الدين نصرالله، الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1989، ص، 49 - 51 . .
- (564) الديوان، مقدمة المحقق، ص : 24 .

- (565) الديوان، ص : 283
- (566) سورة الأنبياء، آية 68.
- (567) الديوان، ص : 167.
- (568) سورة الكهف، آية 10.
- (569) سورة الكهف آية : 6 .
- (570) الديوان، ص : 401 .
- (571) نفسه، ص : 570 .
- (572) سورة يوسف، 41 .
- (573) الديوان، ص : 264.
- (574) سورة طه،: 39.
- (575) الديوان، ص : 327.
- (576) انظر ابن بسام، الذخيرة، ص : 303، ص : 322، ص : 307.
- (577) الديوان، ص : 185.
- (578) ابو الطيب المتنبّي، ديوان أبي الطيب المتنبّي، بشرح العلامة أبي البقاء العكبري، ضبط نصوصه وفهارسه عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، ط1، 1977 م، ص : 382.
- (579) ديوان ابن زيدون، ص : 163.
- (580) ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبّي، تحقيق مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1988، ص : 289.
- (581) الديوان، ص : 132.
- (582) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ت : محد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1977، ص : 40.
- (583) الديوان، ص 335.

- (584) ديوان أبو تمام، شرح الخطيب التبريزي، مج2، ت : محمد عبد عزام، دار المعارف، مصر، ط3، ص : 69.
- (585) أحمد مطلوب، وكامل حسن، البلاغة والتطبيق، حقوق الطبع محفوظة لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، 1990، ص : 461.
- (586) الديوان، ص : 510.
- (587) نفسه، ص : 510.
- (588) الديوان، ص : 378.
- (589) إميل بديع يعقوب، موسوعة أمثال العرب، ج3، دار الجيل، بيروت، ط1 1950، ص " 498..
- (590) الديوان، ص : 281.
- (591) أميل بديع يعقوب، موسوعة أمثال العرب، ج5، ص : 336.
- (592) الديوان، ص : 340.
- (593) الديوان، ص : 132.
- (594) اميل بديع، موسوعة أمثال العرب، ج1، ص : 700.
- (595) الديوان، ص : 187.
- (596) أميل بديع، موسوعة أمثال العرب ن ج4، ص : 85.
- (597) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية المكتب والمطبوعات 1981- ص: 121
- (598) المعجم الوسيط، ص : 1093 .
- (599) توفيق الزبيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن هـ — ط1— دار الآداب، بيروت — لبنان، 1984، ص : 63
- (600) المعجم الوسيط، ص : 104.
- (601) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص : 165 .

- (602) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، بيروت، لبنان، 1978، ص: 703
- (603) شكري عياد، موسيقا الشعر، ط1، دار المعرفة، 1968، ص: 104.
- (604) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه — ت — محمد محي الدين / المكتبة التجارية، مصر ط2، 1955، ص: 134.
- (605) محمد النويهى، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت — لبنان، مكتبة الخانجي . القاهرة، ط2، 1971 ص: 28—34.
- (606) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1969، ص: 59.
- (607) المقصود بالمعنى كل قيمة لها ارتباط بذات الشاعر وموضوعه
- (608) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر العربي، ص: 59
- (609) ابراهيم أنيس، موسيقا الشعر العربي ن ص : 177
- (610) الديوان، ص : 173 / 182
- (611) نفسه، ص: 153.
- (612) الديوان، ص : 382 — 383
- (613) الديوان، ص : 244 — 245 .
- (614) الديوان، ص : 261.
- (615) نفسه، ص : 325 .
- (616) الديوان، ص : 221 — 222.
- (617) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص: 57.
- (618) الديوان، ص : 200.
- (619) الديوان، ص: 190.
- (620) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص : 63.

- (621) الديوان : ص 168.
- (622) محمود فاخوري، ص : 122.
- (623) الديوان، ص: 175 .
- (624) نفسه، ص : 560.
- (625) محمود فاخوري، موسيقا الشعر، ص: 50.
- (626) انظر إبراهيم أنيس، ص: 191 — 192.
- (627) انظر محمود فاخوري، ص: 59.
- (628) الديوان، ص : 210.
- (629) قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص: 13.
- (630) انظر ابن رشيق، العمدة ج1، ص: 151 — 154.
- (631) نفسه، ص: 151
- (632) إبراهيم أنيس . موسيقا الشعر، ص : 246.
- (633) عبد القادر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص : 234.
- (634) الديوان، ص: 165.
- (635) نفسه، ص: 174.
- (636) الديوان : ص: 514.
- (637) نفسه، ص : 142.
- (638) نفسه، ص : 147.
- (639) نفسه، ص: 382.
- (640) نفسه، ص: 382.
- (641) الديوان، ص: 385.
- (642) محمود فاخوري / موسيقا الشعر، ص: 156.
- (643) نفسه، ص : 139.
- (644) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، ص : 247.

- (645) محمود فاخوري، موسيقا الشعر، ص : 141 .
- (646) نفسه، ص : 142.
- (647) الديوان، ص : 167.
- (648) نفسه، ص : 441.
- (649) محمود فاخوري، موسيقا الشعر، ص : 142.
- (650) عيسى علي، موسيقا الشعر العربي، دار الفكر، دمشق — دار الفكر المعاصر، بيروت، ط، 1997، ص: 183
- (651) الديوان، ص: 124 — 125.
- (652) حمود فاخوري، ص : 142.
- (653) لديوان، ص : 140.
- (654) الديوان، ص : 223.
- (655) محمود فاخوري، موسيقا الشعر، ص: 143.
- (656) الديوان، ص : 395.
- (657) نفسه، ص : 173.
- (658) حمود فاخوري، موسيقا الشعر، ص : 121 .
- (659) ميخائيل ديب، نظرية في علم العروض وتعليمه، دار الأندلس، حلب، من غير طبعة، ص: 85 — 86
- (660) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص : 463—464.
- (661) أنظر تفصيل ذلك عند، محمود فاخوري، موسيقا الشعر، ص : 121 — 123 .
- (662) حذف الثاني الساكن من الجزء .
- (663) حذف الثاني المتحرك من الجزء
- (664) تسكين الثاني المتحرك من الجزء .
- (665) حذف الرابع الساكن .

- (666) حذف الخامس الساكن .
- (667) حذف الخامس المتحرك .
- (668) تسكين الخامس المتحرك .
- (669) حذف السابع الساكن
- (670) اجتماع الخبن والطّي في جزء واحد .
- (671) اجتماع الطّي والإضمّار في جزء واحد .
- (672) اجتماع الخبن والكف معاً .
- (673) مركب من العصب والكف معاً .
- (674) الديوان، ص : 123.
- (675) الديوان، ص : 151 — 152 .
- (676) نفسه، ص : 479 — 480.
- (677) المعجم الوسيط، مادة جنس، ج1، ص : 140 .
- (678) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، والمعاني والبيان والبدیع، مختصر تلخيص المفتاح، دار الجيل . بيروت، لبنان، ص:216.
- (679) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ..، ص: 323.
- (680) نفسه، ص : 321 — 325.
- (681) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة — دار المدني، القاهرة، ط1، 1991، ص:14.
- (682) الديوان، ص : 234.
- (683) نفسه، ص: 201.
- (684) نفسه، ص : 414.
- (685) انظر الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: 216.
- (686) الديوان، ص : 294.
- (687) نفسه، ص : 447.

- (688) الديوان، ص : 151.
- (689) الخطيب القزويني، الإيضاح، ص : 217.
- (690) الديوان، ص : 125 .
- (691) نفسه، ص : 164.
- (692) نفسه، ص: 174.
- (693) الديوان، ص : 126.
- (694) علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان المعاني والبديع، دار المعارف، لبنان ص:265.
- (695) الديوان، ص : 266.
- (696) الديوان، ص : 178.
- (697) نفسه، ص : 252.
- (698) نفسه، ص : 285.
- (699) الديوان، ص: 164.
- (700) نفسه، ص : 446 — 447.
- (701) الديوان، ص : 467 — 468.
- (702) الديوان، ص : 499.
- (703) نفسه، ص : 500.
- (704) الديوان ن ص : 296 .
- (705) يوسف عليّات، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة أنموذجا، منشورات جامعة اليرموك، 1999، ص: 91.
- (706) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ج2، ص: 37.
- (707) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ت : عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبح، 1969، ص 96.
- (708) الديوان، ص : 563.

- (709) الديوان، ص : 245.
- (710) نفسه، ص : 245.
- (711) الديوان، ص : 151 .
- (712) نفسه، ص: 491.
- (713) الديوان، ص : 141.
- (714) الديوان، ص : 178.
- (715) الديوان، ص : 273 — 274.
- (716) الديوان، ص: 127
- (717) الديوان، ص : 154.
- (718) الديوان، ص: 155/156 .

المراجع

إبراهيم خليل، 1995، النص الأدبي تحليله وبنائه مدخل إجرائي، دار الكرمل، عمان..

أبو الطيب المتنبي، (د.ت) ديوان أبو الطيب المتنبي، شرح العلامة أبي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان.

أبو هلال العسكري، 1984 الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1981، ط2..

أحمد الشايب، (1973) أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط8..

أحمد الهاشمي، (د.ت) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، دار إحياء التراث العربي، ط12، بيروت - لبنان.

أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، (د.ت) نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، مجلد 4، دار صادر بيروت.

أحمد دهمان، (1986) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، الجزء الأول، دار طلاس للدراسات، ط1.

أحمد مطلوب، كامل حسن، البلاغة والتطبيق، حقوق الطبع محفوظة لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، 1990.

أميل بديع يعقوب، (1995) موسوعة أمثال العرب، الجزء الثالث، ط1.

أنيس، إبراهيم (1969)، موسيقا الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط3، القاهرة .

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله، الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1989.

ابن الإفيلي، (1998)، شرح شعر المتنبي، تحقيق مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1..

ابن بسام، (د.ت)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس،

ابن دحية، عمرو بن حسن بن دحية، (1997)، المطرب في أشعار أهل المغرب، تحقيق حامد عبد الحميد، أحمد بدوي، طه حسين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة.

ابن رشيق القيرواني، (د.ت)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق :محمد محيي الدين، ج1، دار الجيل، بيروت.

ابن زيدون، الديوان، تحقيق علي عبد العظيم.

الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، (1988)، البرهان في علوم القرآن،

تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الجزء الثالث، دار الجيل، بيروت،

الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، (1948)، تحقيق عبد السلام هارون،

الجزء الثالث، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.

الحبيب العوادي، (2001)، تجربة ابن زيدون العاطفية، مجلة دراسات أندلسية،

عدد25، دار ابو نواس للتصميم والنشر، تونس،.

الخطيب القزويني، (د.ت)، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبدیع‘

مختصر تلخيص المفتاح، دار الجيل، بيروت - لبنان.

الفتح بن خاقان، (1989)، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن

محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي المعروف بابن خاقان، تحقيق حسين يوسف

خريوش، مكتبة المنار، الأردن.

النابعة الذبياني، ديوان النابعة، (د.ت)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار

المعارف، مصر.

بيير جيرو، (1992)، علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي، ، دمشق، دار طلاس

للدراسات والترجمة .

توفيق الزبيدي، (1984) أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن للهجرة،

ط1، دار الآداب، بيروت - لبنان.

جابر احمد عصفور، (د.ت)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار

المعارف، القاهرة .

- جمال عبد الرحيم محمد، (1996) ، اللغة في شعر عبد الرحيم محمود، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
- جمال عبد الملك، (1991) ، مسائل في الإبداع والتصور، دار الجيل، بيروت، ط1.
- جميل صليبا، (1978) ، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، بيروت، لبنان.
- جهاد المجالي، (1999) الإلهام والإبداع الشعري، مجلة دراسات، مجلد 18، عدد. حسين جمعة، (1983) قضايا الإبداع الفني، منشورات دار الآداب، بيروت.
- خالد الصوفي، (1975) "الجانب السياسي في حياة ابن زيدون". الكتاب، عدد خاص بالذكرى الألفية لابن زيدون، الرباط، عدد 11، 12،
- خير الدين محمد عبد المجيد، (1996) مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية "رسالة ماجستير"، الجامعة الأردنية.
- رجاء عيد، (د.ت) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، نشأة المعارف، الاسكندرية،
- رشا عبد الله الخطيب، (1990) تجربة السجن في الشعر الأندلسي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1.
- زين كامل الخويسكي، (1986) الجملة الفعلية الإستفهامية والمؤكد في شعر المتنبي، مؤسسة شباب الجامعة.
- ساري علي الصمادي، (1991) ظاهرة الحزن في الشعر الأندلسي في القرن الخامس للهجرة، (رسالة ماجستير).
- سامح الرواشدة، (1988) عبد الوهاب البياتي والتراث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.
- سسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن، مؤسسة الفليج، الكويت.
- شكري، عياد، (1968) موسيقا الشعر، دار المعرفة، بيروت، ط1.
- شوقي ضيف، (د.ت) ابن زيدون، دار المعارف، مصر، ط11.

- عبد الحميد عبد الله الهرّامة، (1999) القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري الظواهر والقضايا والأبنية، الجزء الثاني، دار الكتاب، طرابلس.
- عبد السلام هارون، (1990) الأساليب الإنشائية، بيروت، دار الجليل.
- عبد القادر الرباعي، (1980) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، إربد - الأردن، ط19.
- عبد القاهر الجرجاني، (1991) أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، القاهرة، ط1.
- عبد القاهر الجرجاني، (1988) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت - لبنان.
- عبد اللطيف شرارة، (1988) ابن زيدون دراسة ومختارات، ط1، الشركة العالمية للكتاب.
- علي الجارم، مصطفى أمين، (د.ت) البلاغة الواضحة، البان والمعاني والبدیع، دار المعارف، لبنان.
- علي عبد العظيم، (1955) ابن زيدون، عصره وحياته وأدبه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- عيسى علي، (1997) موسيقا الشعر العربي، دار الفكر دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1.
- فؤاد أفرام البستاني، (1982) ابن زيدون الروائع، دار المشرق، بيروت، ط5،
- فاضل السامرائي، (1998) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، منشورات المجمع العلمي، بغداد.
- فهد عكام، (1992) الشعر الأندلسي نصا وتأويلا، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق.
- قدامة بن جعفر، (1948) نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى.
- قيس النوري، (1979) الإغتراب إصطلاحا و مفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، مجلد 10، عدد2.

محمد الصفراني، (2002) شعر غازي القصيبي دراسة فنية، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ط.

محمد الطرابلسي، (1981) خصائص الأسلوب في الشوقيات، السلسلة السادسة، منشورات الجامعة، التونسية.

محمد العبد، (1987) سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مجلد 7، عدد 1+2.

محمد النويهي، (1971) قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت - لبنان، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة.

محمد سلام، (د.ت) تاريخ النقد الادبي والبلاغة، منشأة المعارف، الإسكندرية.
محمد طه عصر، (2000) مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1.

محمد عبد الرحمن البشر، (1421 هـ) دوافع النوازع، جريدة الجزيرة، ط1، عدد 1027، (عن الإنترنت).

محمد علي الخولي، (2001) علم الدلالة (علم المعنى) دار الفلاح للنشر، الأردن، طبعة.

محمد غنيمي هلال، (د.ت) النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

محمد مفتاح، (1975) " وجهة نظر في غزل ابن زيدون "، الكتاب، الرباط، عدد 11+12.

محمود العالم، (1992) قضايا الإبداع، مجلة فصول، الجزء الثاني، المجلد العاشر، العدد (2+1) 1991، (4+3).

محمود فاخوري، (1981) موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية.

مصطفى الغلاييني، (1995) جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، الجزء الثالث، طبعة 30.

مصطفى سوييف، (د.ت) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط3، دار المغارف، مصر.

نافع عبدالله، (1984) الهجاء في الشعر الأندلسي، ط1.

نبيل سليمان، (1989) في الإبداع والنقد، دار الحوار، دمشق، 1.

نهيل فتحي أحمد، (1999) دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، "رسالة ماجستير"، جامعة النجاح الوطنية.

نوري حمودي القيسي، (1980) تقديم جديد لظاهرة الهجاء في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، عدد30.

وليد مشوح، (د.ت) دراسات في الشعر العربي الحديث، دار معد للنشر، ط1، دمشق.

يحيى خاطر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة، ط1، مؤسسة الإخلاص للنشر.

يوسف عليّات، (1999) بنية اللغة الشعرية عند العذريين : جميل بثينة أنموذجاً، "رسالة ماجستير" جامعة اليرموك.

يوسف ميخائيل اسعد، (1993) سيكولوجية النمطية والإبداعية، نهضة مصر للطباعة والنشر.

يونس شنوان، (1999) اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، إربد -الأردن.